مساءلة فنية.. لا أكثر!

السيدة الدكتورة نجاح العطار
وزيرة الثقافة

من قال: إنَّ اللونَ، في إيماءة الإيحاءِ، ليس شِعرًا؟ ومَن زعمَ أنّ الشعرَ، في التكوينِ التشكيليّ، ليسَ ابتهالاً، بينَ أرضٍ وسماء؟ ومَن في وُسعهِ، أمام اللوحةِ الصّامتةِ، أن يُنكرَ أنّه يَسمعُ هَمْسَ النجوى، في رَقراقِ عُذوبتِها والتذوّق؟ وماذا يكون الخط، والدائرةُ، والكُتلة، في النسيج الفنيّ، سِوى الإبداع، في سِرّه الأعلى؟ وأين يرتسمُ البهاء، في بَسمة الفرحِ والحزنِ، وفي شفافية الإطلالة، إذ لم تكتبْهُ اللوحَة، وتَقلْهُ، من خِلال اللاكلام، لأنهُ الكلامُ الذي يَستنطقُ الحجرَ، في قدحةِ الإزميل، ويَستولدُ الأحاسيسَ التي تبعَث على خدَر التأمل، في مَشحةِ الفرشاة، مُوقظةً فينا ماكانَ دفيناً من مشاعرَ، بَينَ القلب وشَغافهِ، والعَينِ وائتلاقِ النظرة، والإدراكِ وانتشاءِ الجوانح والجوارح؟

إنّما الفنانُ، في عَطائه والسّخاء، هو الكائنُ الأسمى، لأنه الكائنُ الذي من ألَق أناملِه، يشعُّ ألقَ الحياة، فيكون عَطاؤه الفني، للبَهجة حيناً، والرّجوة حيناً، والسّعادة الكامنة بين الضّلع والضّلع أحياناً،

وَهذا، في المآل، دُنيا من التهاويل، تأخذنا، تأسرنا، تسحرنا، وتمنحنا الرؤيَةَ التي، في ضَوْء مِصباحِها، نكتشفُ العوالمَ، والحقائقَ، والنبوءاتِ، بماقدصار، وبمَاهو آتٍ، مادامَ فعلُ الفنّ هوفعلَ الرّود، يتقدّم،

يستطيعُ، يستكشفُ، وَنحن على هَديهِ نسيرُ في الدّروب إلى آمالنا والأهداف، وإلى غاياتنا وَماتَعِدُ، في التّوق إلى التغيير، وَنحوَ الأفضلِ دائمًا، وقديمًا كان التغيير، ويبقى، وسَيبقى، الهدفَ الأهمّ للفن، سواء في الكلمةِ التي تُضيء الظلمة، أو الرّسمةِ التي، في ضيائِها والظلال، توقِظ فينا الأماني، وَمعها السّعيُ الدّؤوب لإدراكها.

وَبعيدًا عن اللفظةِ، في ضخامتها والجلجلة، يأتي الفنُّ، في أقصى مُناه، رفيفًا رفيقًا، ليكونَ استئنافًا ضدّ الواقع، واستئنافًا على واقع كائن، في سَبيل واقع سيكون، وَبهذا يؤدّي الفنّ رسالتَهُ، وَهيَ رسالةٌ عظمى، ينهضُ بها، ولها، حَملةُ مشاعل النّور وَالنّار، الذين يحترقون ليُنيروا الطريقَ لِغيْرهم، قولةَ الشاعر ناظم حكمت.

إن هٰذه الكلمةَ، هيَ تحيّة للفنّ وَالفنانِ معًا، وعلى أنني، في التكثيف، أردتُها موجزةً جدًا، إلاّ أنني أستنسحها مناسَبةً لِلَفت أنظارِ الإخوة الفنانينَ التشكيليّينَ، إلى مُعالجة جيّدة ومُجَوّدة، ومن خلال الإيماء والإيحاء، للقضايا التي تهمّ الوطنَ والشعبَ، وكلّ التطلعاتِ الإنسانيّةِ والاجتماعيّةِ التي تقدّم مادة فنيّةً مُطاوِعة، يرى من خلالها الناسُ صُوَرَهم، وأحلامَهم، وسَعيَهم إلى غدٍ أكثرَ إشراقًا، وَأوفرَ خيرًا، وأزخرَ جمالاً.

وَبغامرِ السّرورِ، يحدوني الواجبُ الفني، لأن أشيدَ بالنهضةِ الفنيةِ التشكيليةِ في سُوريّة، هذهِ النهضةِ التي تجاوزت بلدَنا إلى وَطنِنا العربيّ كلِّهِ، وَمنهُ إلى العالمِ كلّه أو بعضِه، من خلال المعارض التي تُقام في كلّ هذهِ الأماكنِ، وتكونُ لنا سفارةً بِلغةِ الأثرِ، بلغةَ التأثيرِ، في المشاهدينَ العرب والأجانبِ الذين يُقبلون عليها إقبالاً جيّدًا حتى لا أقولَ كبيرًا.

غيرَ أنّ النهضةَ الفنّيَةَ، إلى أيّ جنس إبداعيّ انتمَت، لابدّ لها من مُنهضٍ، من حاملٍ، من راعٍ، وَيشاءُ اللهُ أن يكونَ لنا، في سُوريّة العزيزةِ، قائدٌ اعتزّت بهِ الدّنيا معنا وَمن حولنا، هوَ الرئيس حافظُ الأسد الذي حَفظَ العَهدَ فأدّاهُ وَوفّاهُ، لا بسَببٍ من أنّ منتماهُ إلى

السّيفِ والقلمِ كانَ ولايزالُ، بل لأنّهُ، فوقَ ذلكَ، وَعيٌ فرعيٌّ، ودعمَ الثقافةَ بِماهيَ أمُّ الفنونِ، والفنَّ بماهورافِدٌ للثقافةِ، فكانَ أن حملَ إلينا غمامُ رعايتِهِ، وعنايتِهِ، مايُستمطَرُ الغمامُ سَكبًا، فيهِ الخيرُ صبيبًا، وفيه النُبلُ أصيلاً، وفيه التكرمةُ سجيّةً، أفاءَت علينا، أدباءَ وفنانينَ ومبدعينَ، بأطيبِ ماتفيءُ بهِ الشجرةُ في وارِفِها من ظلٍّ، ومن أزهارٍ، وأثمارٍ، يُضافُ إلى هذا أن الرئيسَ حافظ الأسد لهُ في الموقفِ الوطنيِّ والقوميِّ فرادةٌ تملأُ الدّنيا بصِدقِها وصلابتِها وروعتِها، ففي وقتٍ يتسرّعُ فيه الآخرونَ ويزحفونَ ويتخاذلونَ وتعشو بصيرتُهُمْ

وباصِرتُهم، يشمخُ قائدُنا في وقفةِ العزِّ التي عناها أبو تمّامٍ بقولِهِ: من تحتِ أخمصِكَ الحَشرُ، حتى صارَ بوُسْعِهِ، وَوُسْعِنا أن نقولَ للعالمِ كلِّهِ «نحنُ العرب» وأن يقولَ هُوَ، معَ جمِّ تواضُعِهِ «أنا هُوَ العالمُ العربيّ»، في ثباتِهِ والصّمودِ، فمَن شاءَ العزّةَ، والكثرةُ في الأمّةِ العربيّةِ يشاؤونها، يقِفُ معَنا، ويثبتُ ثباتَنا، ويصمُدُ صمودَنا، ويَصبِرُ ويصابِرُ، في طِلابِ النّصرِ، هذا الذي يأتي غِلابًا حينَ نريدُهُ أن يأتي في موكبِ الأناةِ، لا موكبِ الاستعجالِ، لأنّ مقتلَ النصرِ في العجلةِ يكونُ، وهذا هو الدرسُ الذي علّمنا إيّاهُ قائدُنا، وفيهِ تجلّت حِكمتُهُ، وحنكتُهُ، اللتانِ لم يعُد ثمّةَ مَن يجادلُ في أمرِهِما، لأننا برهنّا على كلِّ ذلكَ بالفعلِ لا بالقولِ، أو بالقولِ المقترنِ بالفعلِ السّاطعِ كالنّورِ في مُنبلَجِ الصّبحِ.

أيّها الفنّانون

إنّما الفنُّ خُلِقَ كَيْ يُعاشَ، لا كَيْ يُقالَ، لكنّني بمناسبةِ هذا المؤتمرِ التاسعِ للفنّانينَ التشكيليّينَ المبدعينَ في سوريّةَ، رَغبتُ في إبداءِ مُلاحظةٍ أو مُلاحظتينِ، آمُلُ أن تروْا إليهِما كرفّةِ هُدُبٍ، شأنُها، وشأوُها، أن تجمّلَ الرؤيةَ، أو تأتلقَ النظرَ، فتجعلَهُ نافذًا، سَديدًا، رشيدًا، وفي الحالَينِ فإنّ لكم من ثاقبِ النظرةِ، ورهافةِ الإحساسِ، ما يأخذُ بكمْ في طريقِ الفنِّ الأصيلِ، الرائعِ، أخذًا سويًّا، ولم يبْقَ لي ختامًا إلاّ أن أقدّمَ لكمْ تمنّياتي بالنّجحِ الكاملِ والتوفيقِ الدّائمِ، وشكرًا.

النقد الفنّي.. والتذوّق والإيصال

طارق الشريف

ماهو النقد الفني، وكيف يكون نقداً جيداً، ومتميزاً عن غيره، وما الدور الذي يلعبه النقد الفني في المجتمعات الإنسانية، وكيف تكون علاقته مع الفن التشكيلي ومع العلوم الإنسانية، كعلم الجمال، والإجتماع، ومع الفنون الأخرى، كالأدب والموسيقى، وماهي الطريقة التي يلجأ إليها الناقد الفني، حتى يقوم بتحليل الأعمال الفنية، والوصول إلى تذوقها التذوق الصحيح.

يعرف النقد الفني على أنه:

- (فن الحكم على الأعمال الفنية، ودراستها، وتحليلها، والخبرة المكتسبة التي تتكون عند الناقد الفني لمعرفة الجودة الفنية كيف تكون، وهي التي تميز عملاً فنياً عن آخر، ومعرفة الأسباب الكامنة وراء ذلك، وتعليلها).

ويلعب النقد الفني دوراً كبيراً في المجتمعات الإنسانية، لحاجتها الماسة إلى وجوده، يساعد الفنان على تصويب عمله الفني، ويدله على الجودة، ويتحاور معه حول الفن التشكيلي، ومشكلاته، ويقدم للجمهور مايساعده على تطوير تذوقه، وفهمه للفن، والقبول بفن دون آخر، عند مجتمع من المجتمعات أو لدى شعب من الشعوب.

ولهذا يقول الباحثون في علم الجمال: (ألا وجود لفن من دون نقد فني يواكبه، يحل الأعمال الفنية، ويفسر ماغمض فيها، وهكذا ارتبطت عملية النقد الفني بالفنون المختلفة. في كل المراحل التاريخية التي مرت على الإنسانية، منذ بداية وجودها، وحتى الآن، فالناقد الفني يبرز القيم الجمالية والفنية، التي قدمها الفنان في عمله الفني، والتي ترسخت مع الزمن، وتوطدت في عمله، أو تطورت مع التطور، لتقدم الإبداع الانساني للفن والجمال، الذي يجعل الحياة.. أكثر متعة ويسراً، ويضفي على الحياة مايجعلها جميلة، أو مقبولة من الناس، وهو الذي يسجل الأحداث ويراقبها، ويقدم لغة فنية خاصة به، لتصوير المشكلات، ويبدع فيها).



النحت الحديث

ونحن نضيف إلى ذلك قولنا، إن كل ابداع فني يحتاج إلى وجود شخص مبدع، تهيأت له الظروف الاجتماعية والنفسية، حتى يقدم العمل الفني المبدع، الذي يبدل من وضع الأشياءوالعناصر التي نراها، ويعطيها الأشكال الفنية، ويغير من المادة الخام، يصقلها، أو يعطيها صورة معينة، تختلف عما هو مألوف في المادة، ويضيف نظاماً معيناً إلى ماهو موجود في الطبيعة والواقع، حتى يتوافق العمل الفني مع رغبته في إعطاء الطبيعة خلوداً من نوع معين، وجمالاً يبدل من وضع الأشياء التي نراها، حتى يتوافق مع الرغبة في الإبداع والتجديد، وفي إعادة اكتشاف ماهو جميل وفني، وجعله في متناول الناس الذين يعيشون حوله، ولهذا يحتاج الفنان إلى الناقد الفني، الذي يتولى عملية نشر الفن، وايجاد الصلة بين الفنان والجمهور، وابراز العلاقة الجدلية بين الفنان المبدع الذي يختار صياغته لعمله الفني، وبين الناقد الذي يبدع في تقديه، ويذلل الصعاب التي تعترض سبيل انتشاره، وهو الذي يحلل الأعمال الفنية، ويقدمها إلى الآخرين، ويضيف إليها موقفاً معيناً، هو نتيجة خبراته ومعرفته، وتتكامل العملية بين عمل فني ينفذه الفنان بمادة معينة، وناقد يتولى التقديم، ولهذا يقولون بأن مهمة الفنان

الإبداعية، تنتهي بعد إنجاز العمل الفني، وتبدأ مهمة الناقد الذي ينقل ماهو مكتوب بلغة الخط واللون إلى لغة الكتابة باللغة المكتوبة، والمألوفة عند الناس والتي تقوم بايصال الفن إلى وسائل الإعلام، ومايتوفر لها من قدرة على الإيصال بالطرق المستحدثة، التي تخدم الفنان، وتقدمه إلى المجتمع الذي يتوجه إليه.

ويختص الناقد الأعمال الفنية، عن معاصريه من الفنانين، ومايقدموه من أعمال، ولهذا إن عليه أن يعرف الأعمال الفنية، ويدرك دورها الفني والحياتي، وهو يحتاج إلى الخبرة الفنية، التي تساعده على الحكم، ونقل الرأي باللغة المكتوبة إلى الآخرين، الذين ينتظرون منه رأياً مقنعاً، وتفسيراً، أو تحليلاً للأعمال الفنية السائدة، وهكذا يبرز الدور الإعلامي للناقد، والذي يبدو هاماً جداً في المرحلة المعاصرة من التطور، التي تعطي للإنتشار، والوصول إلى الناس أهمية كبيرة.

وهكذا يتميز النقد الفني، في صيغته المعاصرة، عن الكتابات الأخرى، التي تتناول الفن التشكيلي، لأنه (بحث علمي) ودراسة منهجية للفن، وله جذوره الفكرية المرتبطة بتاريخ الفن، وماقدمه الباحثون الآخرون من آراء، وهو لهذا يبتعد عن الأحكام المسبقة، ويسعى إلى تقديم نقد علمي، ويملك الحجج التي تقنع، ورغم وجود الجانب التقويمي، والتفضيل لعمل على آخر، ولصيغة فنية على أخرى، إلا أن على الناقد أن يجمع المعلومات والمعارف، ويكون الرأي الشخصي، الذي تقدمه كتابة جديدة مبتكرة، لاتتجاهل الرأي الذاتي للناقد، لأن النقد يعتمد على التفضيل لعمل فني يراه الناقد، ويختاره كمعبر عن موقفه، ويسعى إلى تقديمه للناس، وتبرير الموقف، وهناك المفهوم العلمي للنقد الفني، الذي يفضل أن يبتعد الناقد عن المواقف الشخصية، والتفضيل السابق، إلى الجمع للمعلومات والتحليل لها، وربط الفن بالاتجاهات الفنية الموجودة والبحث عن العلاقات، التي تربط العمل الفني بغيره من الأعمال، وماتقدمه المرحلة من أشكال، وموضوعات، ومايقدمه الفنان من إضافات شخصية، لها



استخدام المواد الحديثة

أهميتها في الوصول إلى العمل الفني الأصيل والمتميز، وهناك الاتجاهات النقدية التي تجمع بين ماهو ذاتي في النقد، مع ماهو موضوعي، وذلك حين تربط كل تفضيل ذاتي للعمل الفني، يعتمد على الرؤية الشخصية، التي تحتاج إلى المبررات العلمية والفكرية حتى نصل إلى النقد الفني، بمعناه الصحيح، وهنا يكتب الناقد عن قناعة تامة بأهمية العمل الفني الذي رآه، واعتبره جيداً، ومن ثم يبرر ماقام به للآخرين باستخدام المعلومات المقنعة، وهنا لايكتب الناقد إلا عن الأعمال المتميزة ويحللها، وهكذا تندمج المحبة، والتفضيل التلقائي مع المنطلقات النظرية، والأسس التي ينطلق منها.



استخدام شخصيات مسلسلات كرتونية

وللنقد الفني، علاقاته مع التذوق الفني، والقراءة الجيدة للعمل الفني، والتحليل لما فيه، ورصد صلاته مع الكتابة الأدبية التي يستخدمها الناقد، لينقل آراءه، وكذلك علاقاته مع الفنانين المتواجدين حوله، والذين يتابعهم، ويحتاجون إلى عين أخرى ترى العمل الفني، وتقدم موقفاً منه، وتساعد على اجتياز عقبة كأداء.

النقد الفني . . . والتذوق

ونقول أن التذوق الفني، عبارة عن ملكة يحصلها الإنسان، ليكون أكثر قدرة على قراءة العمل الفني، ومعرفته، وفهم العناصر المكونة له، والتجاوب مع المحسنات الجمالية والبديعة، لذا فالمتذوق الجيد هو الذي يملك المعرفة العملية، والخبرة بالفنون التشكيلية، والتي توصل إليها بعد أن بذل جهوداً كبيرة، لتدريب العين، على اكتشاف الجودة الفنية، والاعتياد عليها، والوصول إلى تكوين عادة، التعود على ماهو جيد، ومعرفته بشكل مباشر، والنفور مما هو سيء، وماهو شاذ، ورفضه، والجودة الفنية تفترض وجود عمل فني، قد أحسن الفنان تنظيمه، حتى يستطيع الفنان تحقيق وجوده، ويتجاوز نفسه، في تأليف مبتكر، يجمع القيم الشكلية الملائمة له، ويربطها بالموضوع المعالج خاصة، وتقديم التكوين الملائم الذي يجمع كل العناصر في كل موحد، وفيه يؤكد الفنان على أن عمله يملك الخصوصية، والأصالة.

وإن دراسة التذوق الفني، تجعلنا نؤكد على وجود عدة عوامل تسهم في تحسين شروط التذوق الجيد، وتربط بينه وبين النقد الفني وهي:

١ـ الصفات الذاتية التي يملكها الناقد الفني، والمتذوق للفن، واستعدادتهما الفيزيائية، التي تخلق العادة التي تقود إلى ماهو جيد، وهي تضم ماهو فطري، يملكه الإنسان، العين الجيدة التي لايعتريها أي نقص أو تشويه، والتي تنقل ماترى، بكفاءة تامة، والنقل الجيد للرؤية إلى المراكز العصبية، والتي يجب أن تكون سليمة، قادرة على التلقي، حتى نصل إلى القراءة الصحيحة، واكتشاف كل الجوانب التي يقدمها العمل الفني بشكل سريع، وتلقائي أحياناً، وتكوين الإعتياد على الجودة، والنفور مما هو شاذ، وهنا يلح العلماء والمربون على أهمية مرحلة الطفولة التي يتكون الطفل فيها، ويعتاد على التذوق لما هو جيد، والتي يصعب تعديلها، بعد مرور الزمن إلا بجهود كبيرة، وهنا يتحدث الباحثون عن الارث الحضاري الذي يتكون في المكان، والذي يسهم في التكوين، والتنشئة للإنسان.

٢ـ الصفات الموضوعية: التي تميز أي عمل فني، والتي تفرض نفسها، والتي نراها ـ أحياناً ـ في أشكال التعبير الفني، التي قدمها في عمله، كأن يعتمد الخط المتين، الكلاسيكي مثلاً، الذي يقدم متانة البناء في الشكل أو الخط اللين، ، الذي يدل على غنى الشكل وحيويه، وهناك اللون الذي يقدم ألوان الواقع كما نراها، وقد يعكس الجوانب التعبيرية أو الإنطباعية أو الرمزية.

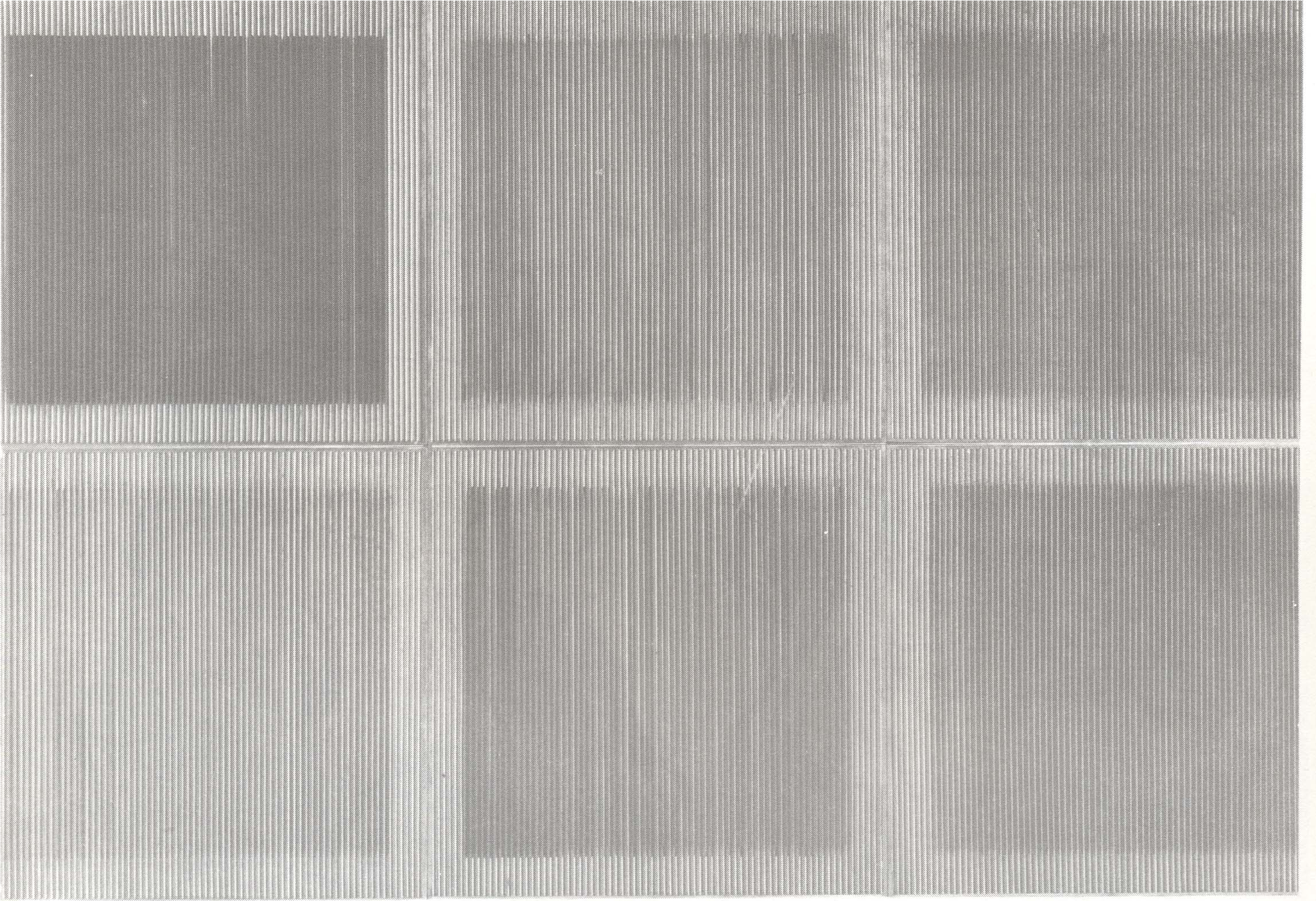
٣ـ الصفات الجدلية بين النقد الفني والتذوق، في كل مرحلة من المراحل، التي مرت، وعند كل شعب، إذ



الجوانب التعبيرية الذاتية

التـذوق حـالة من التلقي قـد تكون سلبيـة، إذا لم يقم الشخص بزيادة ثقافته، ومعرفته بالفن، وتجاوز هذه الحالة إلى النقد الفني الذي لايكتفي الناقد فيها بالتحليل والفهم للعمل الفني، بل يسعى إلى الحكم، الذي يعتمد إعتماداً كبيراً على وجود (موقف) للناقد، يتكون نتيجة لما رأى، أو مايسعى إليه، ولهذا يقترب الناقد من الفنان، لأن يملك وجهة نظر، وهو يتدخل ليبدل فيها، ويصححها، ويربطها بإعادة النظر في الواقع، وكذلك يفعل الناقد، الذي يملك





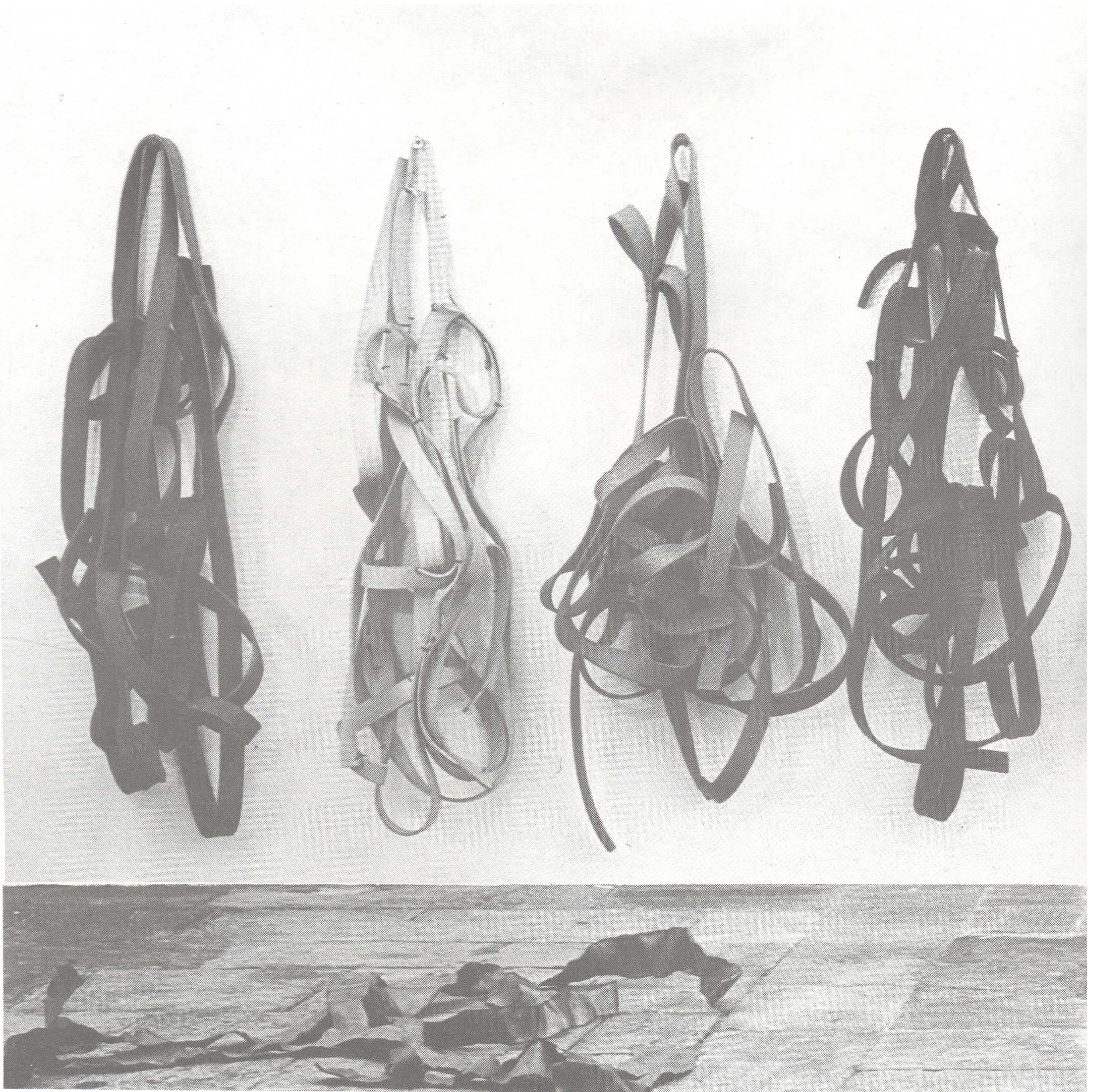
استخدام الحركة وزيغان البصر .

وجهة نظر متكاملة، يحكم من خلالها، وهي تعطي عمله قيمة واستمرارية .

النقد الفني والمواقف الفكرية والفنية؟

لايمكننا الحديث عن الفن التشكيلي، مالم نتحدث عن موقف يملكه الفنان، وعلى أساسه يعيد التنظيم للواقع، في العمل الفني، وهذا يشعرنا بأنه يبدل حتى يكون العمل الفني أفضل ماهو، وهكذا نصل إلى المواقف الفنية، التي يملكها الفنان وكذلك المواقف الاجتماعية والإنسانية، ولايمكننا تصور وجود فن بدون موقف معين يملكه الفنان، وعن طريق هذا الموقف يبدل اللوحة، ويتحدث الفنانون كثيراً عن الأشكال الفنية التي لجأوا إليها، ليعدلوا مارأوه في الواقع، وقدموا ماهو جديد.

والفنانون التشكيليون قدموادائماً، المواقف الفنية والإنسانية والفكرية، التي ساعدت على فهم الواقع، وإلقاء الضوء عليه، وإعادة النظر، حتى يتكون الفن الذي لايقف عند المحاكاة ومـاتطرحه الطبيعة، ويتحكم عليه تبديله ليتوافق مع رغبة الإبداع الكامنة فيه، وذلك لأن الإبداع هو الإضافة والمهارة، وليس المهارة ،وحدها، لأن الفن هو في التبديل والتحوير والرمز، الذي يجعل العمل الفني مختلفاً، وذلك لأن الدقة الحرفية في الفن، قد تكون مفيدة، لأنها تعلم الفنان، لكنها ليس الهدف النهائي،



استخدام المواد المتروكة

وهذا يعني أن الفن هو في تعلم المهارة والحذق فيها، وليس الوقوف عندها كغاية في حد ذاتها، وكذلك التقنيات التي يستخدمها الفنان، والتي يتحتم على الفنان أن يتقنها، ويتجاوزها بعد ذلك لأنها وسيلة وليست غاية.

وكذلك هي حال النقد الفني، إنه خبرات ومعلومات وافية عن الفنانين والعمل الفني، وعن حياة الفنان، والأساليب والإتجاهات الفنية، وخبرة في التقنيات، والمعلومات النفسية، والفكرية في تاريخ الفن، وفلسفة الفن، وعلم الجمال وعلم النفس، وعلم الاجتماع، لكن على الناقد أن يقدم لنا رؤيته، التي قد تستفيد من كل ذلك الفكر والمعلومات والآراء النقدية السالفة، إلا أن عليه أن يكون موقفه الفني، والاجتماعي، والأيديولوجي، بشكل مستقل، وخاص، وإلا لم يكن ناقداً حقيقياً.

وهكذا نستطيع الحديث عن المواقف المختلفة التي يملكها الناقد، والتي تساعده على الحكم، وإعطاء النتيجة للآخرين، وفق مايلي:

١- الموقف الفني للناقد الفني، الذي ارتبط بتحليل العمل الفني، وفهم الأشكل الفنية التي نراها فيه، وردها إلى المكونات الأساسية التي نراها بعد التحليل، والبحث عن الدلالات، التي تؤكد على أن الفنان مبدع في عمله، ويستطيع خلق الجديد الذي يلائم مواضيعه، وطروحاته الفكرية.

٢- الموقف الإنساني للناقد الفني: الذي يؤكد على أهمية الجانب الانساني عنده، ومدى شعوره بالمسؤولية الإنسانية، والجوانب التعبيريّة، والناقد يحلل العمل للبحث فيه عن هذه الجوانب، ذلك لأن العمل الفني، هو الفن الذي يقدمه الفنان، في تفاعله مع مشكلاته الإنسانية، وقضايا المجتمع الذي يعيش فيه، وهكذا ترتبط المواقف الإنسانية بلغة تشكيلية خاصة، يرصدها الناقد، ويتفهمها، ويعطيها أهمية كبيرة.

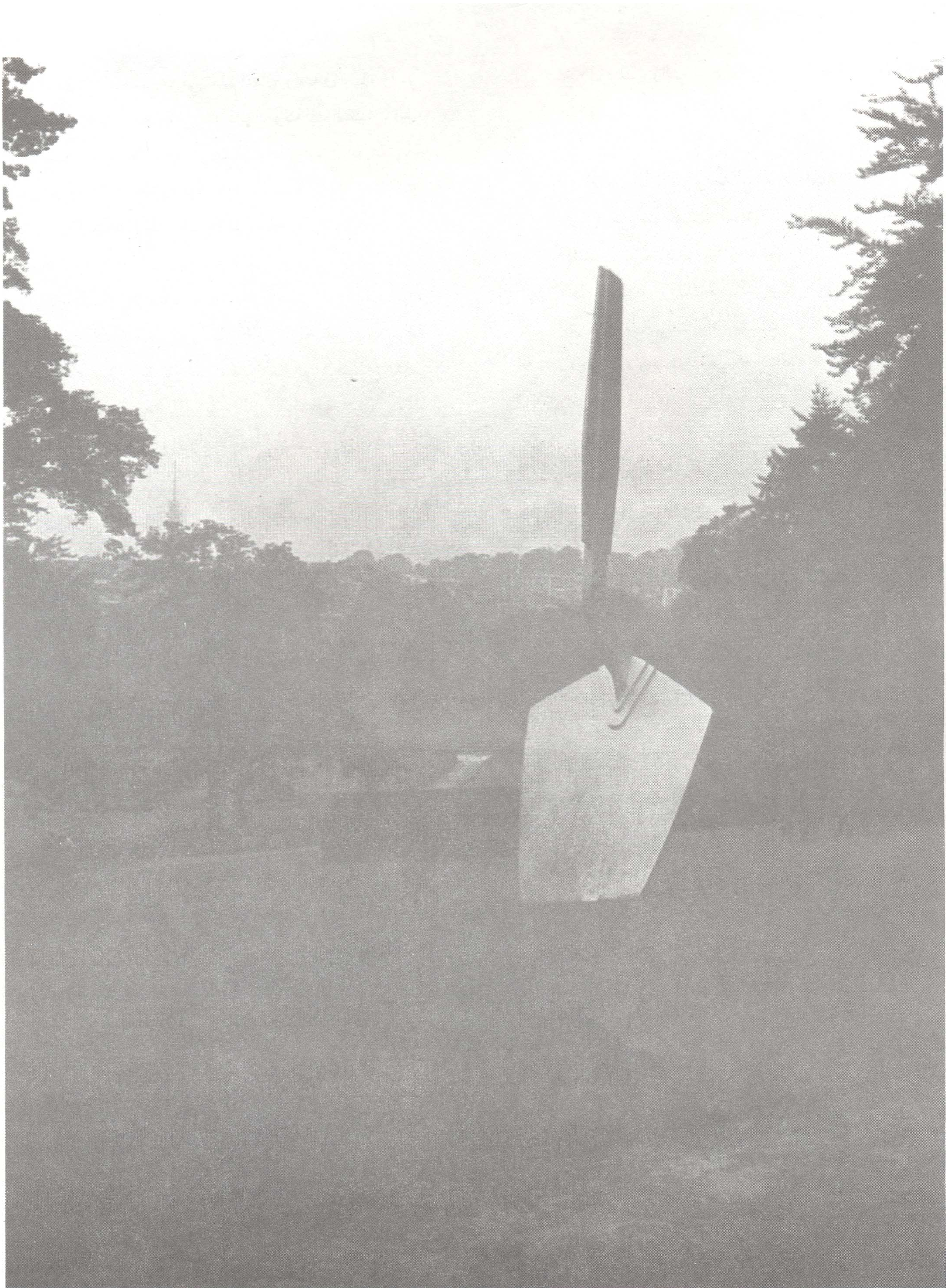
٣- المواقف الفكرية والأيديولوجية: التي يلح عليها الناقد عليها، والتي تربط العمل الفني بما هو ثقافي وفكري، ومايتبدى في العمل الفني من تأثيرات الأيديولوجيات المختلفة، والتي تعطي الرؤية الخاصة من خلال ذلك، والتي تسعى إلى تحليل العمل واكتشاف مافيه من تأثيرات فكرية.

النقد الفني ووسائل الإتصال

إن من أهم مهمات الناقد الفني المعاصر، إيصال حكمه للناس، وإيجاد الوسائل المختلفة التي تساعد على تحقيق هذا الهدف، وذلك لأن الفن يبقى محصوراً ضمن دائرة مغلقة مالم تساعده وسائل الإتصال، وماتملكه من قدرات، وعلينا أن نوضح أن الناقد حين يكتب رأيه، أو موقفه، فإن عليه أن ينشره، حتى يكون ناقداً حقيقياً، لأن ذلك النشر هو الذي يجعل الفنان يتخطى حاجز العزلة التي تحدث عنها كثير من الفنانين، الذي يشعرون بأنهم غير مفهومين من الآخرين، رغم أنهم يسعون للتعبير عنهم، وعن قضاياهم، وهكذا تتوضح الصورة كاملة، وذلك حتى يفهم الآخرون الفن ويقبلون عليه، ويدخل الفنان في إطار الحياة، ويأخذ دوراً محدداً له، لابد من وجود وسيط يتولى ذلك الأمر، ويتولى نقل اللغة الفنية إلى الآخرين، ويجعلهم يتفهمون اللغة الإبداعية، التي قدمها الفنان، وعن طريق الكلمات المكتوبة، أو المنقولة عبر وسائل الإتصال، أو عبر الوسائل المسموعة والمرئية منها.

وهنا تظهر لنا الكثير من الإشكالات التي ترافق هذه العملية، إذ أن الفنان، يريد لفنه أن ينتشر الإنتشار المطلوب، ويعبر عن أرائه ومواقفه، ولابد أن يفهم من الناس حتى يأخذ دوره الإجتماعي، وقيمته في الواقع الذي يعيش ضمنه، ولابد أن تكون هناك أمانة في نقل هذا الموقف، ويحتاج الإيصال إلى عدة أمور هامة، فالفنان يحتاج إلى الناقد الذي يتفهمه، وكذلك الناقد الفني، يريد فناً له بعض الميزات التي يفضلها، فإذا لم تتوافق الرغبات بين الناقد والفنان، لانرى الفن قد حقق أهدافه، ولا الناقد توصل إلى النقد الفني السليم، ولهذا تحصل بعض الصعوبات الهامة، والاشكالات، التي تقف حجر عثرة أمام الايصال السليم وهي:

١- الإشكال الأول: يتعلق بعدم فهم الناقد للفنان، وعندها يحلل الناقد الفني العمل الفني بعيداً عن رأي



تحول الشكل الى نحت نصبي

الفنان، ويقدم رأياً مختلفاً عنه، وقد يكون الرأي في مصلحة الفنان، أو يتجاوز مايريده، وهكذا تبرز فكرة وجود نقد فني فيه من التعقيدات، وعدم الفهم المتبادل، إلا عن طريق حوار الناقد مع الفنان، وإظهار الخلافات التي تغني العمل الفني وتضيف إليه، عن طريق الحوار الإيجابي بينهما.

٢ـ الاشكال الثاني: يتعلق بالطريقة التي يكتب الناقد الفني رأيه، أو موقفه والتي قد لاتكون مفهومة، وفيها الكثير من الرموز، والإيحاءات، وباللغة الخاصة بالناقد، التي تجعل النقد عملية إبداعية، وكذلك يفعل كثير من النقاد الذين لايريدون رأي الفنان وإيصاله، ويريدون التعبير عن مواقفهم، وهم يحشدون كل ثقافاتهم، وذلك حتى يعبروا عن أنفسم، ومارأوه هم أو فهموه، وعندها قد لايفهم الفنان نفسه هذه الطريقة، وهنا تضيع فرصة الوصول إلى الفهم، وخصوصاً إذا كانت المنطلقات التي ينطلق منها الناقد مختلفة، عما يريد الفنان.

٣ـ الاشكال الثالث: يتعلق بتسليط الضوء على أعمال فنية معينة يراها الناقد جيدة، وقد لاتكون هي الجيدة، أو التي لايراها الآخرون، وهكذا نرى الخلل الذي يقع فيه النقد الفني، والذي يجعل عملية الإيصال صعبة أو مستحيلة.

وهكذا تبرز الحقيقة الرئيسية التي نراها من خلال هذا البحث في الايصال وهي أن عملية الإيصال لاتكتمل من دون فن جيد، يعبر عن واقع معين، و(نقد فني) يتفهم هذا الجيد من الفن، ويسعى إلى تحليله، ونشره، عبر الوسائل والمتاحة، وتذوق فني جيد، قادر على الإنتشار بين الناس، حتى تكتمل الصورة أمامنا، وكل خلل في أحد هذه العناصر، يوصلنا إلى المصاعب والاشكالات التي تزيد من عزلة الفن.

النقد الفني . . . ليس وسيطاً

وإذا كان (النقد الفني) ليس وسيطاً بين الفنان والجمهور المتلقي وأصبح لغة فنية فكرية، فإنه يبتعد عن وسائل الإيصال، وينحصر في دائرة مغلقة، ومجرد حوار بين الفنان والناقد، وبالتالي يفقد أهميته الكبيرة في وسائل الإعلام والصحافة والتلفزة، ويبتعد عما هو يومي، ليصبح تعبيراً عن الرأي بالكلمات، ودون تجاوب مع الفنانين، ومع المعارض وصالات العرض، وكل الوسائل التي قدمتها المرحلة المعاصرة، كي ينتشر الفن، ويساعد الفنان على تخطي عزلته.

وفي الحقيقة إن الفن التشكيلي، يمكن أن يصل إلى الموقف المنعزل إذا ابتعد الفنان عن كل الوسائل نحو، المعالجة الذاتية للقضايا المنعزلة، أو الفنية المحضة، وماتوفره من مختبرات البحث، والتحديث وهكذا يضيع الفنان فرصة كبيرة، أن يكون مجرد باحث شكلي، ويجد نفسه محاطاً بالعزلة والاغتراب، وهو يأمل أن يفهم مستقبلاً، إذا لم يفهم من معاصريه، وعلينا أن نوضح أن كل من ينتج في هذا العصر يجب أن يعالج المشكلات الموجودة حوله، وأن يبحث عن الوسائل التي تساعده على نشر فنه، وذلك لأن العصر بما يملكه من الامكانات قد جعل، العزلة مستحيلة.

وكذلك هي حال النقد الفني الذي يجب أن يواكب الفن، ويعالج مشكلاته، ويرتبط بالناس في المجتمع، معبراً عنهم، وهنا يخطر السؤال الهام التالي:

ـ لماذا الالحاح على الارتباط بالواقع، وتقديم الفن الملائم للظروف الراهنة، وكذلك هي حال النقد الفني الذي يفقد قيمته الحقيقية، إذا ابتعد عن المشكلات الهامة الموجودة، لأن غاية الفن لاتتوقف على تقديم شكل من التعبير الفني، خاص جداً، وبعيد عن الواقع، ولأن الابداع الفني ليس مجرد قفزة في الهواء من دون أسس، وليس شطحة من الخيال الفني، الذي لايرتكز على أسس ومنطلقات، بل الابداع هو الوصول إلى الناس الموجودين حول الفنان، والحوار معهم هو المطلوب، وكذلك هي حال النقد الفني، لأن في الوصول إلى ماهو متاح، وليس ماهو بعيد أو غائب وخيالي، ولهذا يستند على أسس من الواقع، وينطلق منه ولايبتعد عن كل الأمور الحياتية واليومية.

شاعريّة الموضوع والأداة في تجربة الفنّان خالد المزّ

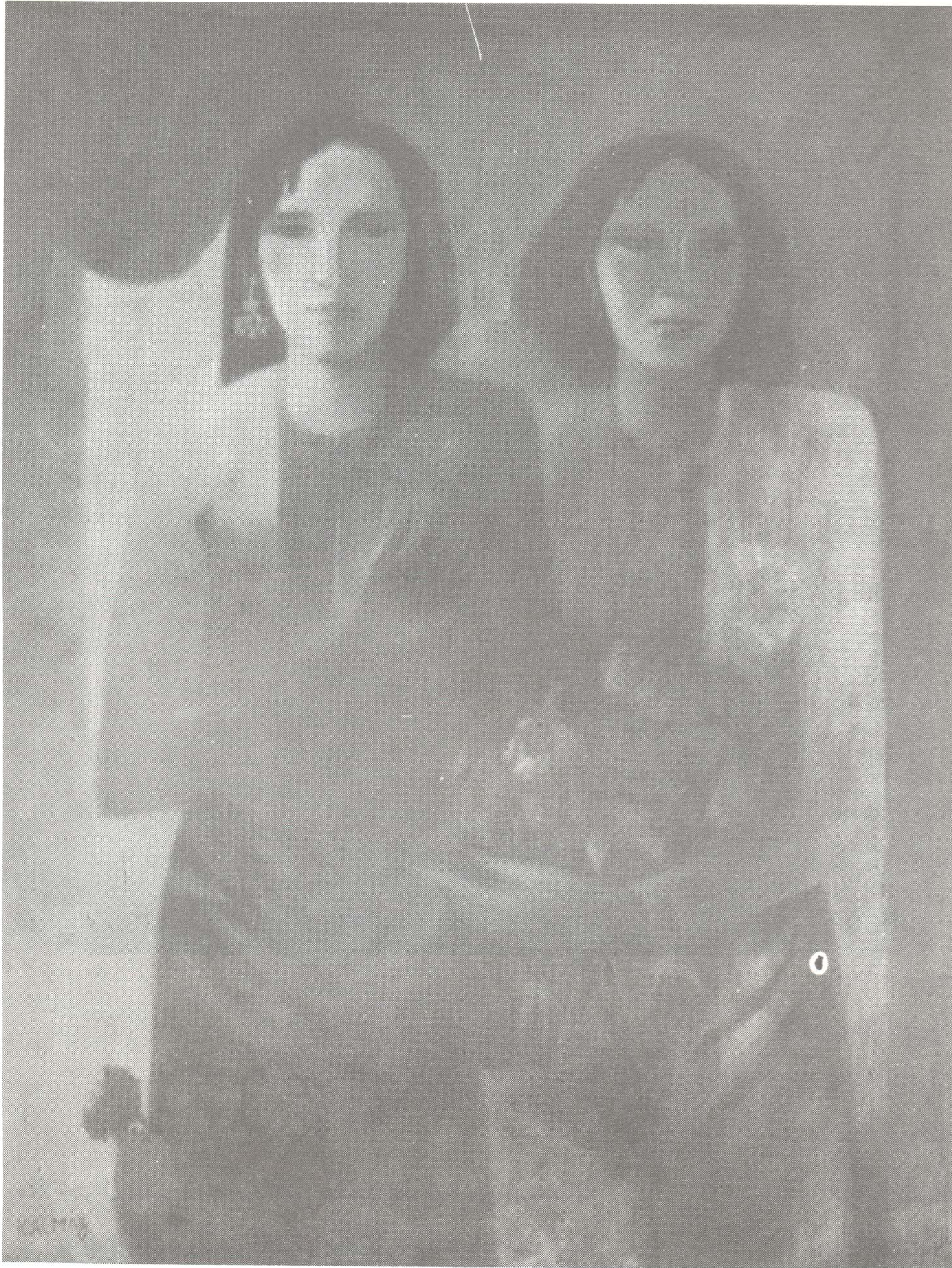
د. محمود شاهين

لا يختلف اثنان، على أن التصوير السوري الحديث، وبفضل مجموعة ممتازة من روّاده المهرة حققوا حضوراً محلياً وعربياً ودولياً لافتاً كما كان التصوير ولا يزال، في طليعة الفنون التشكيليّة السوريّة المعاصرة، ولهذا الأمر أسبابه الكثيرة، لعل أبرزها وأهمها، كون التصوير هو الأقدم وجوداً في الحركة التشكيليّة السوريّة المعاصرة، وقد انعكس هذا الوضع بشكل إيجابي، على الأجيال الشابة من الفنانين التشكيليّين السوريّين، سواء تلك التي تجمعت حول الرواد الأوائل من المصورين الأكاديميّين - كانت غالبية البعثات الدراسية الأولى في مجال التصوير - وتدربت على يديها، أو تلك التي دخلت كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق بعد تأسيسها عام ١٩٦٠ حيث استقطبت هذه الكليّة غالبيّة الخبرات الفنيّة البارزة للتدريس فيها.

الفنان (خالد المز) واحد من الخبرات المتميزة التي نهضت على أكتافها حركة التصوير السوري الحديث، فهو ملون من الطراز الأول، تتكامل في لوحته، شاعريّة الموضوع وشاعرية الأداة، وقد بات يشكّل شخصيّة فنيّة لها مقوماتها الخاصة، وملامحها المتميزة وفرادتها التي لا يجاريه فيها أحد.

هذه المزايا التي اجتمعت في تجربة الفنان المز، وجعلتها تتقدم الصفوف الأولى من تجارب التصوير السوري الحديث، تبدو منطقيّة ومُبررة إذا ما علمنا أن صاحبها تلمس الدرب مبكراً إلى الفن، تدفعه موهبة حقيقية إلى ذلك، موهبة سرعان ما ارتسمت في الواقع، لوحات عديدة، لا تزال تشير وتدل عليها.

وككل التجارب الفنية الحيوية، شهدت هذه التجربة عدة انعطافات أو تحولات، قادتها برصانة وهدوء، إلى الثراء البصري الذي تملكه اليوم، ويمكن حصر هذه الانعطافات في خمس مراحل هي:



خالد المز

١ – مرحلة ما قبل الدراسة الأكاديميّة الأولى :

وهي المرحلة التي سبقت سفره إلى القاهرة للدراسة الأكاديميّة الأولى في مجال التصوير ، حيث نفذ الفنان المز مجموعة من اللوحات الزيتية أثناء دراسته الإعدادية والثانوية ، تناول فيها الوجوه ، والطبيعة ، بأسلوب واقعي ينم عن إمكانية واستعداد واضحين في الرسم والتلوين ، وبالتالي تعكس هذه الأعمال الموهبة الحقيقية التي تمتع بها وهو في مقتبل العمر .

من أعمال هذه المرحلة (وجه من اللاذقية) الذي تناول فيه وجه أم صديق له ، بصياغة واقعيّة أكاديميّة ، اعتمد فيها على الدرجات اللونية الهادئة والمنسجمة ، والرسم القوي ،



خالد المز

والاختزال المعبر، خاصة على صعيد اللون الذي استخدمه ببراعة ورؤية إنسجامية فائقة، وتحليل جيد للبقع المتوضعة في مكانها الصحيح.

فقد اعتمد الألوان الداكنة في ثوب المرأة والخلفية، بهدف إبراز الوجه الذي عالجه بتدرج لوني فاتح، وتحليل متقين لملامحه، كما سكب فيه زخماً تعبيرياً عميقاً.

الملاحظ في هذا العمل، ميل الفنان المبكر، للهادئ المنسجم من الألوان، وتملكه لقدرات تحليليه بشكل جيد، واعتماده على الدرجات القادرة على احتضان التعبير العميق والفهم السليم لخواص التصوير وهذه ميزة استمرت معه، وتبدت في غالبية اللوحات التي عالج فيها نفس الموضوع.

ومن أعمال هذه المرحلة لوحة (من كسب) التي تناول فيها جانباً، من هذه المدينة السورية الجميلة القريبة من مسقط رأسه (اللاذقية) بأسلوب واقعي مبسط، غلبت فيه الألوان الفاتحة والاختزال المدروس للعناصر، وتآلف اللون والرسم، وإنما هي الرؤية الشاعريَّة بالروعيَّة الواقعيَّة.

في هذين العملين المبكرين، اعتمد الفنان المز، على التبقيع اللوني المؤدى من قبل ريشة واعية، وعين مُحللة، وتفاعل هادئ وعميق مع الموضوع، وهذه منطلقات أساسية في التصوير.

٢ - مرحلة الدراسة الأكاديميّة الأولى (مصر ١٩٥٩ - ١٩٦٤):

في هذه المرحلة، توجه الفنان خالد المز لرسم

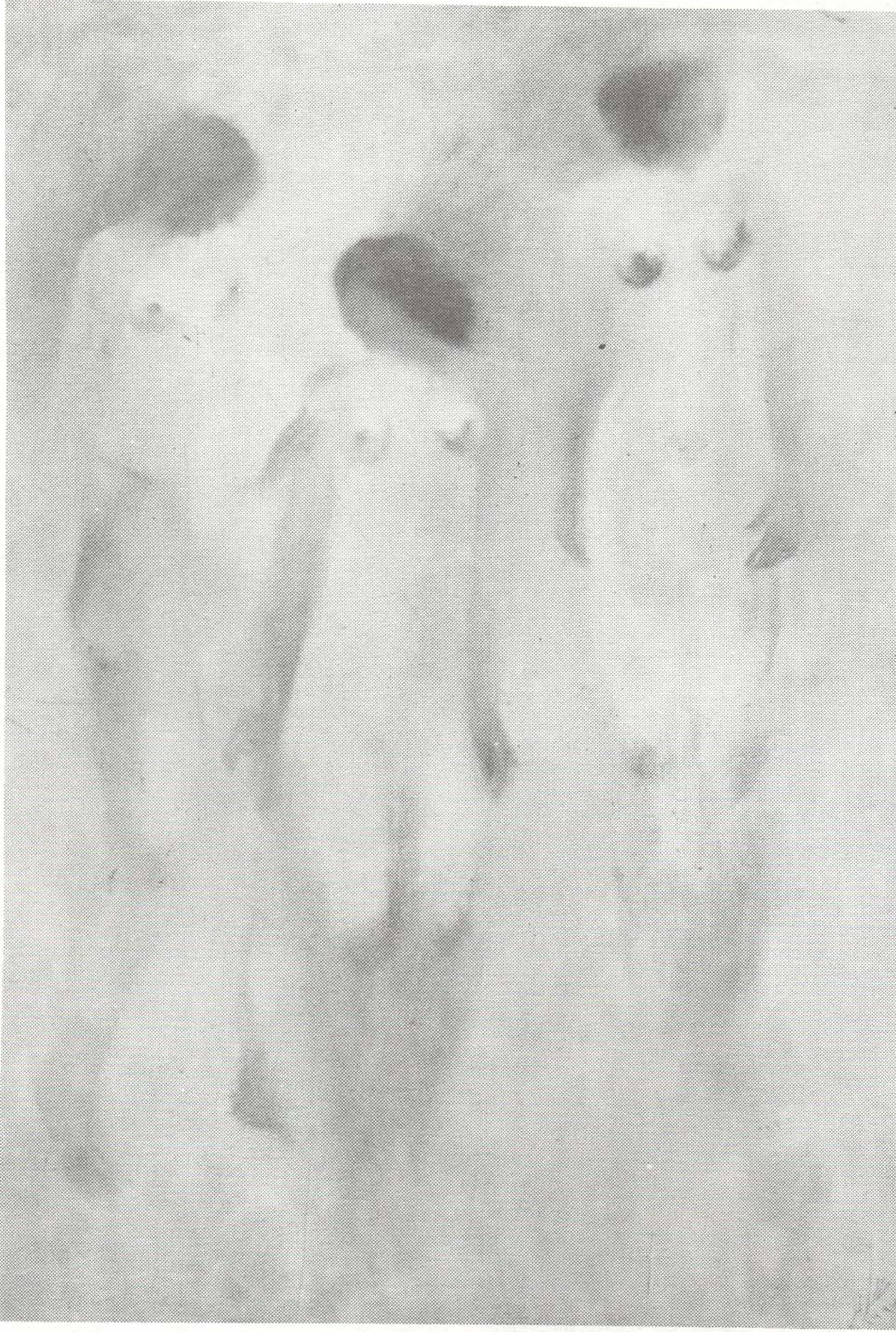
الأشخاص، والتعرف على البنية التشريحيّة لجسم الإنسان، ومحاولة الاختزال، والتلخيص بالشكل الذي يخدم موضوع اللوحة، وقد برز في هذه المرحلة توجهان أساسيان في تجربته الفنية :

الأول: إهتمامه وتأكيده على تعبير الوجه وحركة الأيدي فقد أولى الوجه والأطراف عناية فائقة في الرسم، وحرص على تمييزها باللون عن باقي أجزاء الجسم، إذ وظّف الألوان الفاتحة في الثياب والخلفية للتأكيد على كتلة الأيدي والوجه، وقد استمر معه هذه التوجه ليتحول إلى خاصيّة أساسية من خصائص تجربته الفنية، وقد تبدى هذا التوجه بشكله الأمثل في لوحة (موديل مصري) التي نفذها أثناء الدراسة في مصر وفي لوحة (العروس) التي نفذها بعد عودته من مضر، ثم لوحة (إبنة الفنان) ولوحة (والدة الفنان) وغيرها.

الثاني : ويمثله مشروع تخرجه من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام (١٩٦٤) والموسوم بـ (عمال البناء) حيث نجد الإلحاح السابق على معالجة الوجه والأطراف، والتركيز على بنائيّة متينّة، وراسخة للجسد الإنساني، وتحليل مدروس لعناصره ومساحاته، والتركيز على إبراز التعبير الإنساني البائس في وجوه العمال، كما يبدو إهتمام الفنان بالخلفية، وتأكيده على رموز العمل فيها خاصة آلات العمل ولكي يؤكد ويبرز حركة التكوين، ويدلل على قوته وتماسكه لجأ إلى استعمال الألوان الفاتحة في الخلفيّة، والغامقة في الأشخاص في محاولة منه لتأكيده التعبير وتعميقه في اللوحة.

أولى وضعيّة الشخوص أثناء العمل والحركة، دراسة وافية، سواء ككتلة متحفرة، قويّة متحركة، أو كرموز وشّى بها ثياب العمل أو زرعها في الخلفيّة.

على الرغم من سيطرة (الروح الأكاديمية) على هذه الأعمال، إلا أن ثمة تملماً واضحاً برز في أعمال مشروع التخرج، وبضعة أعمال أخرى متفرقة سبقت المشروع، يُشير إلى رغبة الفنان (المز) بتأكيد ملامح شخصيّة فنية متميزة، ترتبط به دون غيره، وقد تمكن من رسم هذه



خالد المز

الملامح في المراحل اللاحقة.

٣ - مرحلة ما بعد الدراسة الأكاديمية الأولى :

تُعتبر هذه المرحلة، استمراراً أميناً للمرحلة السابقة، مع بعض التحلل الواضح من إسار الأكاديميّة، ونزوع نحو الشاعرية في الموضوع والمعالجة، فقد غابت عن أعمال هذه المرحلة، موضوعة العمل والعمال وتكثفت الأشكال المشخصة، وظهر ميل لدى الفنان لخوض غمار التجريب والتحديث.

فباستثناء بضعة لوحات تناول فيها الأشخاص والوجوه (أمه، زوجته، أولاده)، بصياغة واقعية ملخصة ومحوّرة، أو واقعيّة أكاديميّة رصينة، حافظ فيها على كافة المقومات



خالد المز

الأساسية لتوجهه السابق في إضاءة الوجه والأطراف، والعناية بحركتها ورسمها، وبالتالي تعتيم الخلفيّة لإبراز هذه العناصر والتأكيد عليها، باستثناء هذه الأعمال، جاءت غالبية لوحات هذه المرحلة وهي تحمل نزعة حداثية واضحة، كان خلافها الفنان المز خاضعاً لأكثر من اتجاه، ومسكوناً بأكثر من رغبة أسلوبية متأرجحة بين الحفاظ على الشكل المُشخّص، واعتماد الشكل المجرد، ومرد ذلك أن المناخ الذي كانت تعيشه الحركة الفنية التشكيليّة السوريّة منتصف الستينات ومطلع السبعينات، اصطبغ بنزعة عارمة نحو الفن التجريدي، تملكت غالبية فنانينا، بتأثير وجود الفنان الإيطالي (لارجينا) الذي كان أستاذاً زائراً في قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بدمشق، وهو من المتحمسين لهذا الاتجاه الذي نقله أساتذة الكلية وطلبتها في آن معاً.

وعلى الرغم من أن الفنان (خالد المز) لم يكن يومها في عداد أساتذة الكلية، غير أن حالة التوجه المحموم نحو الفن التجريدي، وتبني الحداثة الأوربية التي جاءت إلينا مع (لارجينا)، ومع المعارض الأوروبية الكثيرة التي زارتنا آنذاك، خاصة تلك التي كانت تستقدمها صالة (أورنينا)



خالد المز

لصاحبها (محمود دعدوش)، طالت فنانينا التشكيليين السوريين داخل الكلية وخارجها، وتحولت إلى تيار فرض وجوده بقوة على ساحتنا التشكيلية.

الفنان (خالد المز) لم يطل وقوفه والحائر بين التجربة المصريّة، والتجربة السوريّة التي كان صخبها عالياً آنذاك، فقد مزج بين التوجهين، دون أن يعلن صراحةً، موقفه منهما، فاللوحات المنتجة خلال هذه المرحلة، حملت بحثاً فنياً متردداً ومتأرجحاً بين التجريد والتشخيص، كما برزت نزعة إلي الحروفيّة في بضعة أعمال، لكنه لم يتابعها.

بمعنى آخر: حملت أعمال هذه المرحلة، كافة النزوعات التي تملّكت جيله، ومعاصريه من الفنانين، لذلك نجد في أعماله، جملة من القواسم المشتركة بينه وبينهم، خاصة بينه وبين تجربة الفنان العربي السوري الراحل (محمود حمّاد)، الذي يلتقي وإياه في طريقة بناء التكوين، ومعالجة الألوان مع ملاحظة أن الفنان (حمّاد) تَبنّى الصيغة التجريديّة الحروفية، بينما الفنان (المز) تبنّى الصيغة التجريديّة التكعيبيّة المُطعمة بالهيئة الأنسانيّة التي أدخلها في صلب الشكل الهندسي، أو قام بتلخيصها، أو اختزالها، وتحويرها على شكل هندسي، متين الاستقرار، مدروس الحركة، متوازن: كتلةً وفراغاً.

والملاحظة البارزة في أعمال هذه المرحلة، هو أنه لم يتخلَ، رغم ذلك، عن الألوان الشفيفة، المتدرجة، المنسجمة، ولا عن الرسم القوي الذي برز وتأكد أكثر، مع الشكل الهندسي الصلب، والصيغة الواقعيّة المحوّرة المشوبة، بروح تكعيبيّة تجريديّة، إذ قدم في عدد من أعمال هذه المرحلة، صيغة تكوينيّة لافتة، مدروسة ككتلة وكفراغ، بحيث اقتربت كثيراً من النحت، حيث نجد الاهتمام الزائد بالخط



خالد المز



خالد المز

الخارجي للتكوين المفصول عن الخلفيّة، بصراحة ووضوح، والتكوين هذا في الغالب، يتألف من رجال ونساء في حالات عناق، أو حوار صامت، أو استعراض لجماليات الجسد الأنثوي العاري، ضمن صيغة تحويريّة استمرت معه حتى اليوم.

٤ - مرحلة فرنسا (١٩٧٠ - ١٩٧٤):

وهي مرحلة الدراسة الأكاديميّة الثانية، وقد أمضاها الفنان في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بباريس.

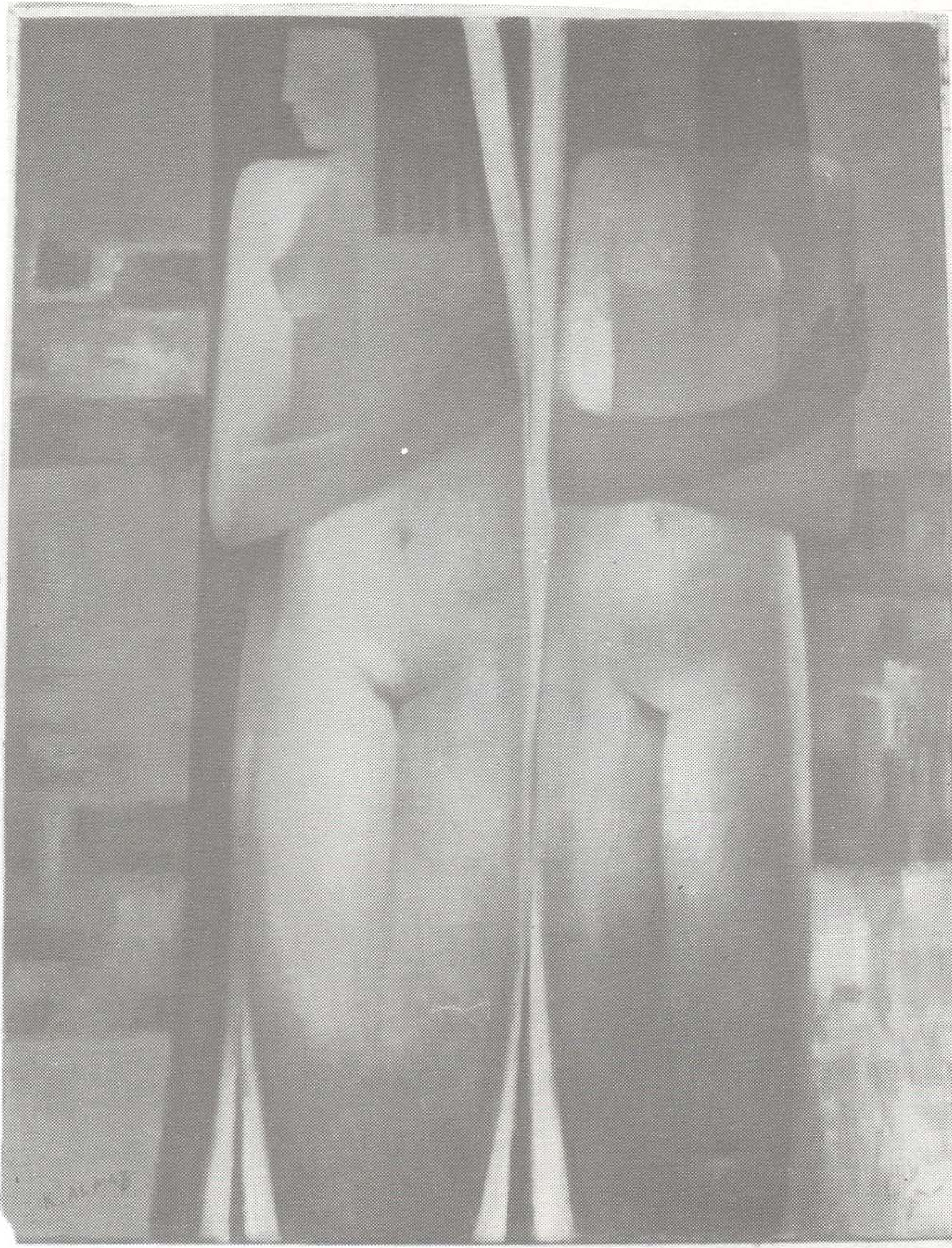
على الرغم من قلة الأعمال المُنتجة خلال هذه المرحلة، إلا أننا نستطيع أن نحدد التوجه الذي تملك تجربة الفنان (خالد المز)، خلال هذه المرحلة من مراحلها.

فقد جمع في أعمال هذه المرحلة بين الهيئة الأنثويّة المحورّة، التي أصبحت لصيقة بتجربته منذ مرحلة مصر (وتحمل روح الفن المصري القديم)، وبين الاتجاهات الأوربيّة الحديثة، خاصةً التكعيبيّة، أي أن الفنان وبحكم وجوده في أوربة، مزج بين خصائص تجربته الأساسية، وخصائص الفن الأوربي الحديث، وهذا أمر طبيعي لفنان عاش بين ظهراني الأوربيين، ودرس في أكاديمياتهم، ويحمل من الأساس استعداداً واضحاً للبحث والتجريب.

والحقيقة لقد دخل الفنان (المز) في أعمال هذه المرحلة، نسيج الفن الأورربيّ وتأثر به، بشكل واضح وكبير، لكن دون التخلي كلياً عن مفردات تجربته وخصائصها الشرقيّة، التي سرعان ما استعادها، واشتغل عليها في المرحلة التي أعقبت عودته إلى الوطن من فرنسا.

٥ - مرحلة ما بعد فرنسا (١٩٧٤ وحتى اليوم):

تُعتبر هذه المرحلة التي لا تزال مستمرة حتى كتابة هذه السطور، من أهم وأخصب، وأنضج مراحل الفنان خالد المز، لكونها تُشكّل إختزالاً عميقاً لكافة المفاصل التي تحركت فيها تجربته الفنية مع التصوير، منذ بداياتها الأولى وحتى اليوم، كما تمثل الخبرات التقانيّة والتعبيريّة التي بات يملكها بعد مشواره الطويل مع الفن دراسةً وإنتاجاً وتدريساً، وأعمال هذه المرحلة تحمل بأمانة الشخصيّة المتكاملة



خالد المز

والناضجة للفنان المز، إذ تمثل النتائج الهامة التي انتهت إليها مراحله السابقة، بعد أن تبلورت، وتطورت، وتحددت ملامحها الخاصة.

بدأ الفنان مرحلته هذه بمجموعة من اللوحات أنتجها أثناء وجوده كعميد لكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق مطلع الثمانينيات وما بعد، تناول فيها موضوعات التصوير المعروفة: كالطبيعة، والطبيعة الصامتة، والوجوه، والجسد الأنثوي العاري، وشبه العاري، واللوحات التي تناول فيها الموضوع الأخير أبرز وأهم إنتاجه، وقد استمر هذا الموضوع حتى الآن، ويُعتبر موضوعة الأثير الذي ارتبط بتجربته منذ مراحلها الأولى.

في هذه الأعمال، يقوم التكوين الأساسي على مجموعة من الأجساد الأنثوية العارية، وشبه



خالد المز

العارية، وهي لديه، ممشوقة، ومختزلة كبنية تشريحيّة، تسبح في بحر من الزرقة الهادئة الرافلة بتطاريز من الأبيض الضبابي الموشى بإشارات واهية، للون نحاسي يتوزع الأيدي والصدر ومناطق أخرى من الجسد الأنثوي العاري.

هذا العالم الذي تناوله الفنان (المز) لوحات هذه المرحلة، أشبه ما يكون بحلم ضبابي، يتحاور فيه الدفء والبرودة المنعشة، لكن دون صخب، أو حدة، وإنما بكثير من الإنسجام المريح، والنعومة المتناهية، فهو حلم هيوليّ مفتوح على جهات اللوحة الأربعة، حلم يحلق ليُمطر في عين المشاهد وإحساسه: رطوبةً، وجمالاً، ورهافةَ لون غني رغم بساطته وقلة درجاته.

في البداية، قدم أجساده الأنثوية العارية وشبه العارية، ضمن عناصر ورموز وأشكال مأخوذة من حمام النساء، مع تصرف في عملية توزيعها، وتحوير واضح في نسب الجَسد، كذلك نوّع في وقفات المرأة، مُبرزاً جماليات الجسد الأنثوي العاري

الحسيّة الممزوجة بنزعة رومانسية، أخذت طريقها إلى اللون في الأعمال اللاحقة.

فبعد أعمال (نساء الحمامات) التي سيطر فيها اللون الأزرق ومشتقاته، وبرز اهتمام الفنان بالعناصر المحيطة بالجسد الأنثوي العاري، كبلاط الحمام والستائر والأقواس والثياب، وتبسيطه المتقن والمدروس لجسد المرأة، انتقل إلى أعمال جديدة، أدخل فيها اللون الزهري الدافئ إلى عوالم الأزرق الباردة، وقد توزع اللون الجديد، الجسد الأنثوي أو مناطق محددة منه، ثم قام بمزاوجة موفقة للحار والبارد من الألوان، ضمن الموضوع الأساسي لأعماله بشكل عام (المرأة العارية)، ثم طعّم بعض الأعمال بإدخال الطفل إليها.

وهكذا بدأت عمليّة تحولٍ جديدٍ تطرأ على لوحة الفنان (خالد المز)، فبعد أن كان الرسم حاضراً بقوة في اللوحة، إلى جانب اللون، انسحب الرسم لصالح اللون في الأعمال الجديدة، وأصبح هذا الأخير يؤدي مهمته، في تأكيد وتحديد هيكليّة الأشياء، والعناصر التي اختزلها الفنان كثّفها لتقتصر على الأجساد المرصوفة بعناية واهتمام، فوق خلفيّة مدروسة هي الأخرى، كتقسيمات هندسية ترتبط والأجساد ضمن علاقة جدليّة بصريّة ودلاليّة، والملاحظ أن اللون في هده الأعمال تحوّل إلى تمتمات ناعمة رهيفة، تتوزع الأجساد، كما تتوزع الخلفيّة وباقي العناصر، وفي الوقت الذي نجد فيه الفنان يعتمد على لونين في تحقيق لوحته (أزرق + أصفر) أو (أزرق + بني ومشتقاته) نجده في أعمال أخرى، خاصة الجديدة، أو الأكثر جدة، يُقيم مهرجانات من الألوان الحارة والباردة، الهادئة والصاخبة، دون الخروج عن السمة التي لازمت إنتاج هذه المرحلة، والمتمثلة بنزعة شاعريّة ضاغية طالت الموضوع والأداة في آنٍ معاً.

لقد تصعّدت وسيلة التعبير لدى الفنان (خالد المز) في أعماله الأخيرة لتتحول إلى سمفونيّة فائقة الانسجام من الألوان الحارة والباردة، يوزعها بخبرة كبيرة، هنا وهناك، من أجزاء اللوحة، وبرهافة شاعر، يهزه الجمال، ويؤثر تأثيراً كبيراً فيه (خاصة الجمال الأنثوي)، الذي أوقف



خالد المز

تجربته بكاملها عليه، وأمضى ردحاً طويلاً من الزمن، وهو يتعبد في محرابه، ويبدو أنه سيبقى إلى زمن طويل في هذه الرحاب الجميلة العذبة المُؤثرة، بدليل هذا الزخم الشعوري العالي التي تتوزع جسد المرأة وتضاريسه، التي حوّلها الفنان المز إلى مساكب للورد، تبوح بصباباته المتوقدة أبداً، المتجددة أبداً، والباقية أبداً، وإلا بماذا نفسر هذا التوجه الذي لم يتعب لموضوع الجسد الأنثوي العاري في تجربته الفنية؟!، وقبل هذا وذاك، بماذا نفسر هذه الطلاوة والدفء، والشاعريّة المُحلَقة في معالجته، لهذا الموضوع التي تعددت كصيغة، وأسلوب، وظلت كما هي عاطفةً وولهاً وحيويةً متقدة بالأحاسيس!!.

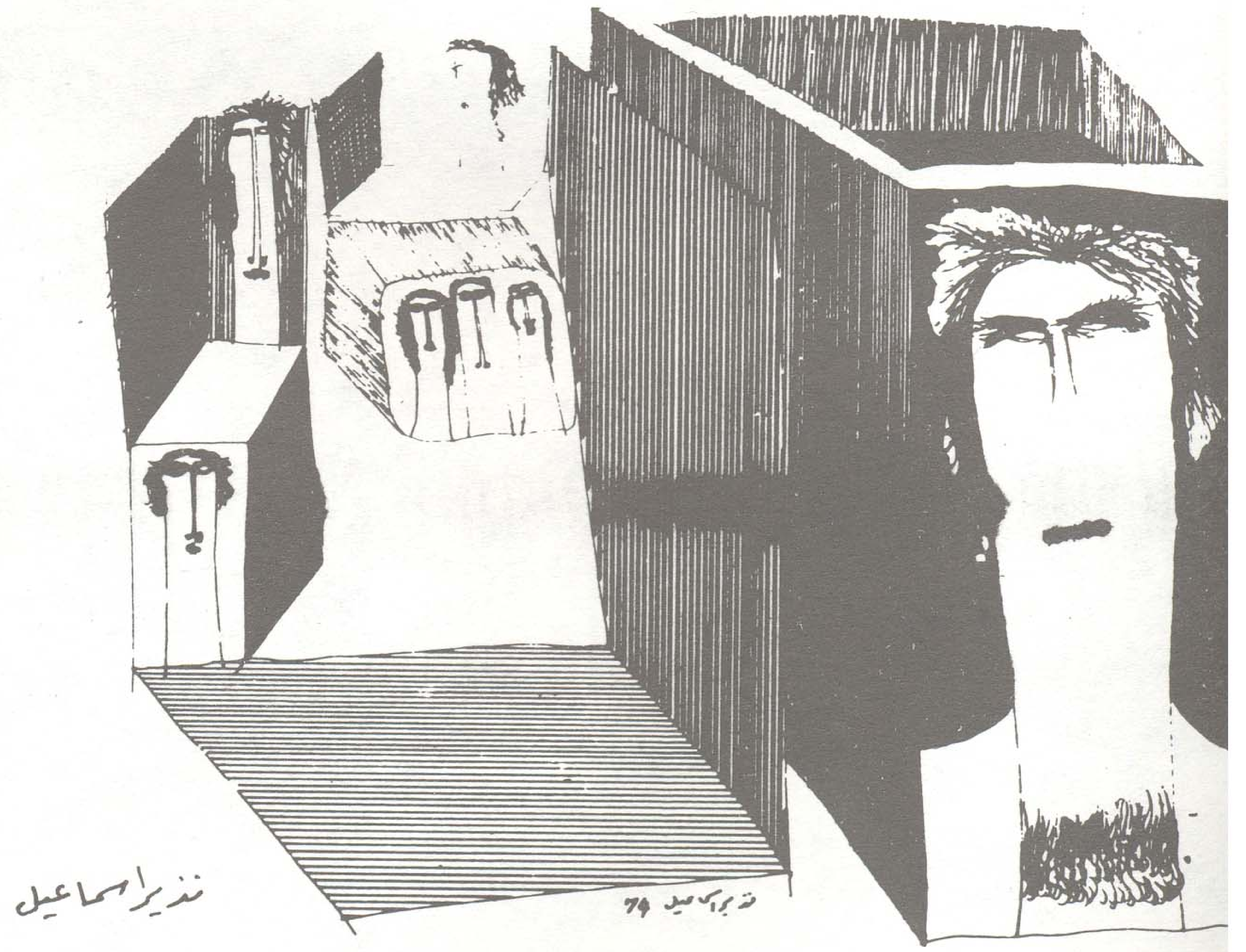
مأساة الإنسان في تجربة الفنان نذير اسماعيل

طارق الشريف

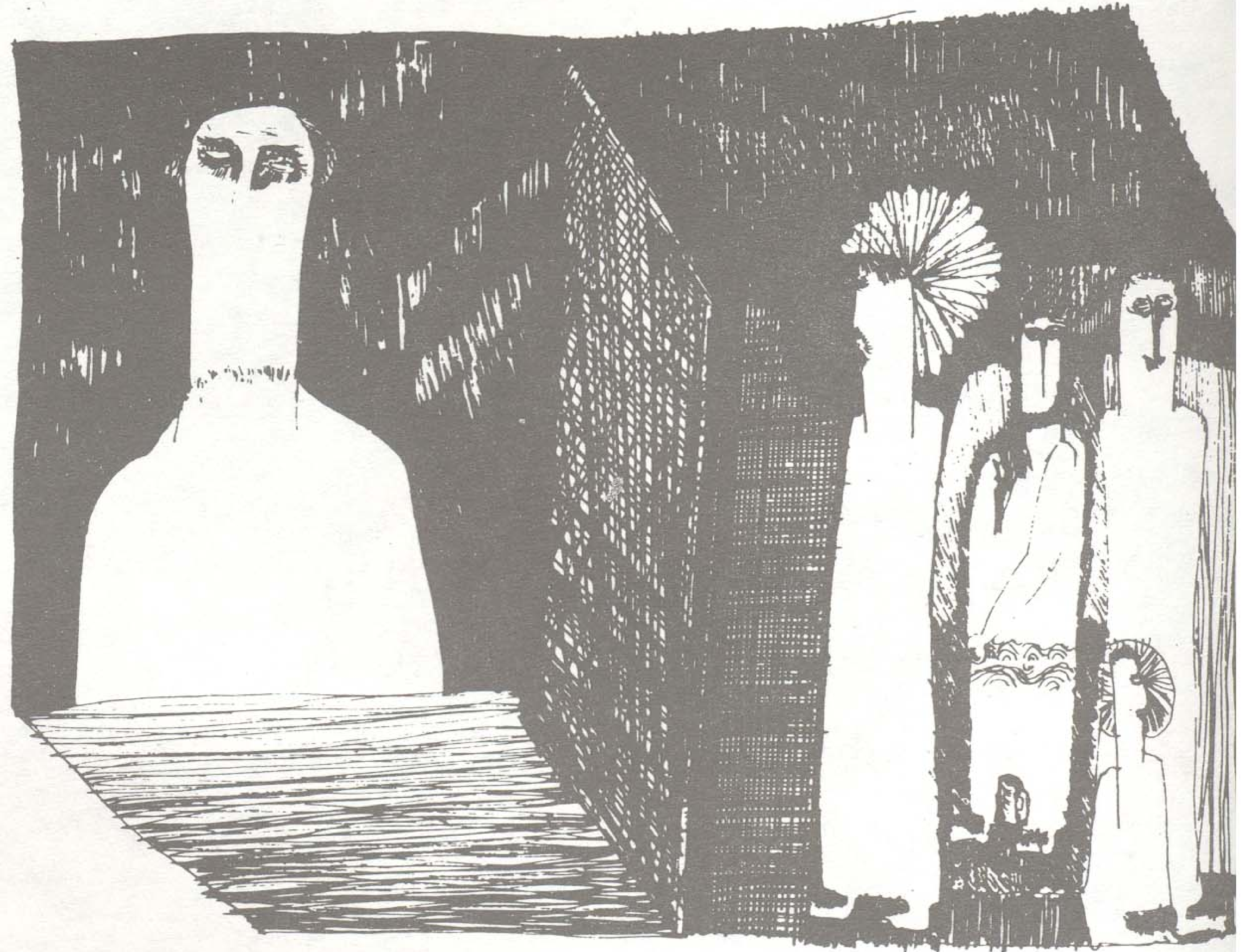
إذا أردنا البحث في أعمال [نذير اسماعيل] الفنية، لابد لنا أن نتساءل عن الأهداف الأساسية التي يسعى إليها، وماهي الوسائل التي يستخدمها لمعالجة هذه الأهداف، وذلك لأننا نريد أن نعرف كيف رسم لوحاته الفنية، ولماذا رسمها بهذه الطريقة، وماهي القضايا الهامة التي يسعى إليها، وكيف تطورت التجربة لتصل إلى ماوصلت إليه، وهكذا نعود إلى البداية الأولى، محاولين متابعة التجربة حتى آخر ماقدمه، وعلينا أن نكشف من خلال هذا كله، القضية الهامة التي جعلها الهدف الرئيسي الذي يسعى له، ولعلنا لن نكون بعيدين عن الحقيقة، إذا قلنا بأن (نذير اسماعيل) يريد تقديم الانسان الذي وضع معين، تجاه (الطبيعة) التي تحيط به، وقد نرى الزهور أو البيوت القديمة، التي تتفاعل في علاقة وثيقة معه، ومنذ البداية، وحتى الآن؟

وهكذا نراه يضعنا أمام التناقض الذي يعيشه الانسان، ونراه واضحاً في كل اللوحات، وهذا التناقض يأخذ شكلاً تراجيدياً أحياناً، وقد يكون التناقض، قد أخذ مختلف الأشكال التي نراها، أو قد يكون عن طريق تحوير شكل للإنسان، للتعبير عن أزمته، واستلابه، وواقع الانسان الذي يعيش في عالم المأساة، وقد يكون التعبير عنه باللون الأسود والأبيض، أو انسان يوضع ضمن إطار، أو خط هندسي، يحد من إمكاناته، ويمنع تطوره، وفي نفس الوقت علينا أن نكتشف في كل لوحة أين تكمن المأساة، أهي في الألوان، أو في الطبيعة أو الزهور، أو في شكل التحوير للانسان.

وعلينا أن نبحث في هذا التناقض، الذي نراه يتكرر، كل مرة يأخذ شكلاً جديداً، ويقدم لنا صيغة من الجدل، بين واقع إنساني وقوى تغالب هذا الانسان، وتمنعه من أن يعبر عما يريد، أو تقف بوجهه، وهكذا توصل إلى السر الرئيسي الذي يكمن وراء الحياة الانسانية، وهو الجدل الديالكتيكي، الذي يطبع الواقع، ونراه كامناً في العلاقة بين الانسان والواقع، والانسان والهندسة،

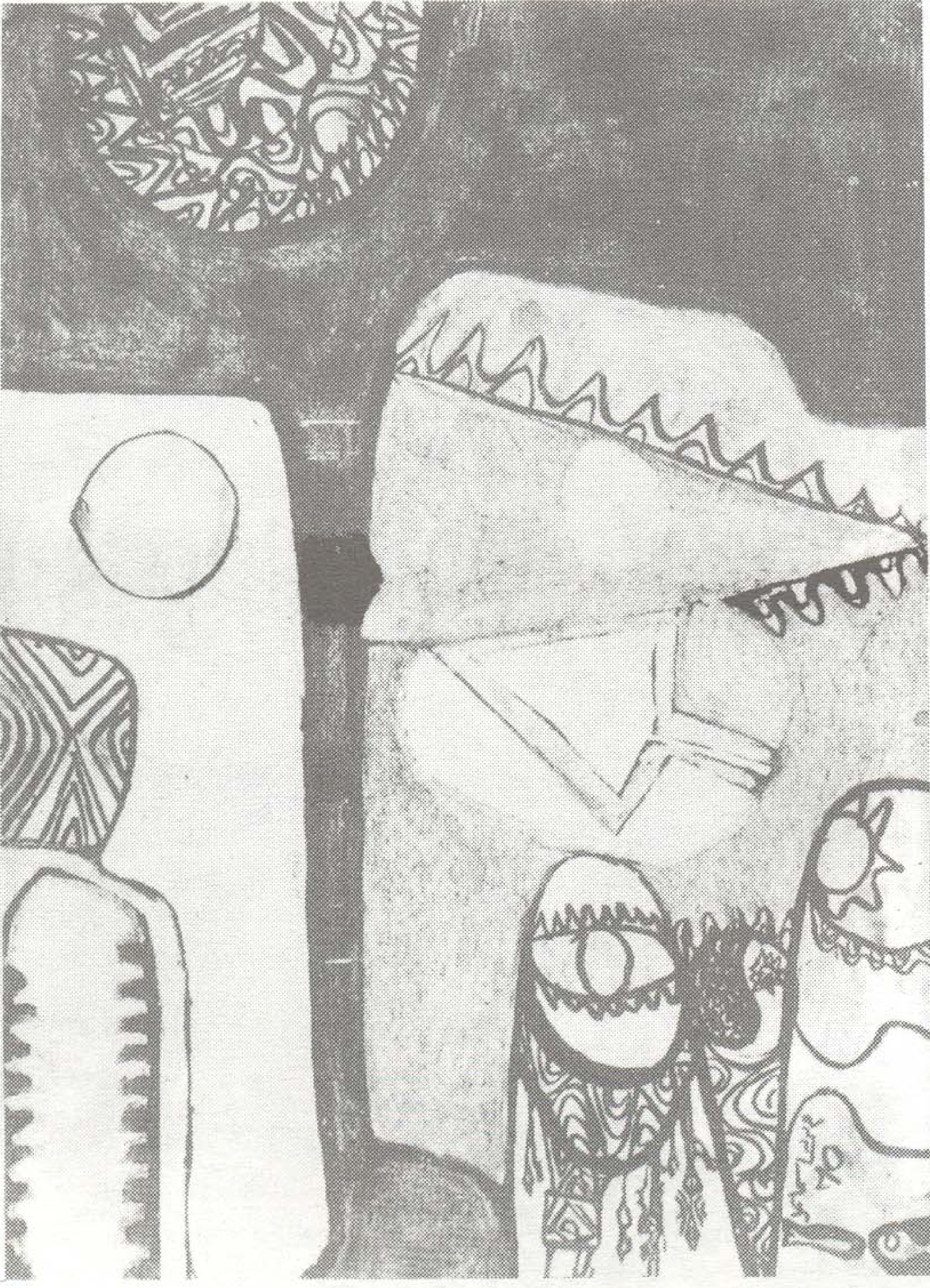


نذير اسماعيل



نذير اسماعيل

الزهور، الأبيض والأسود، وهو يبحث عن الوسائل والتقنيات التي تساعده على تحقيق تجسيد هذه الفكرة، وقد مرت تجربته بعدة مراحل حتى توصلت إلى مانراه الآن من فن له دوره وشخصيته المستقلة.

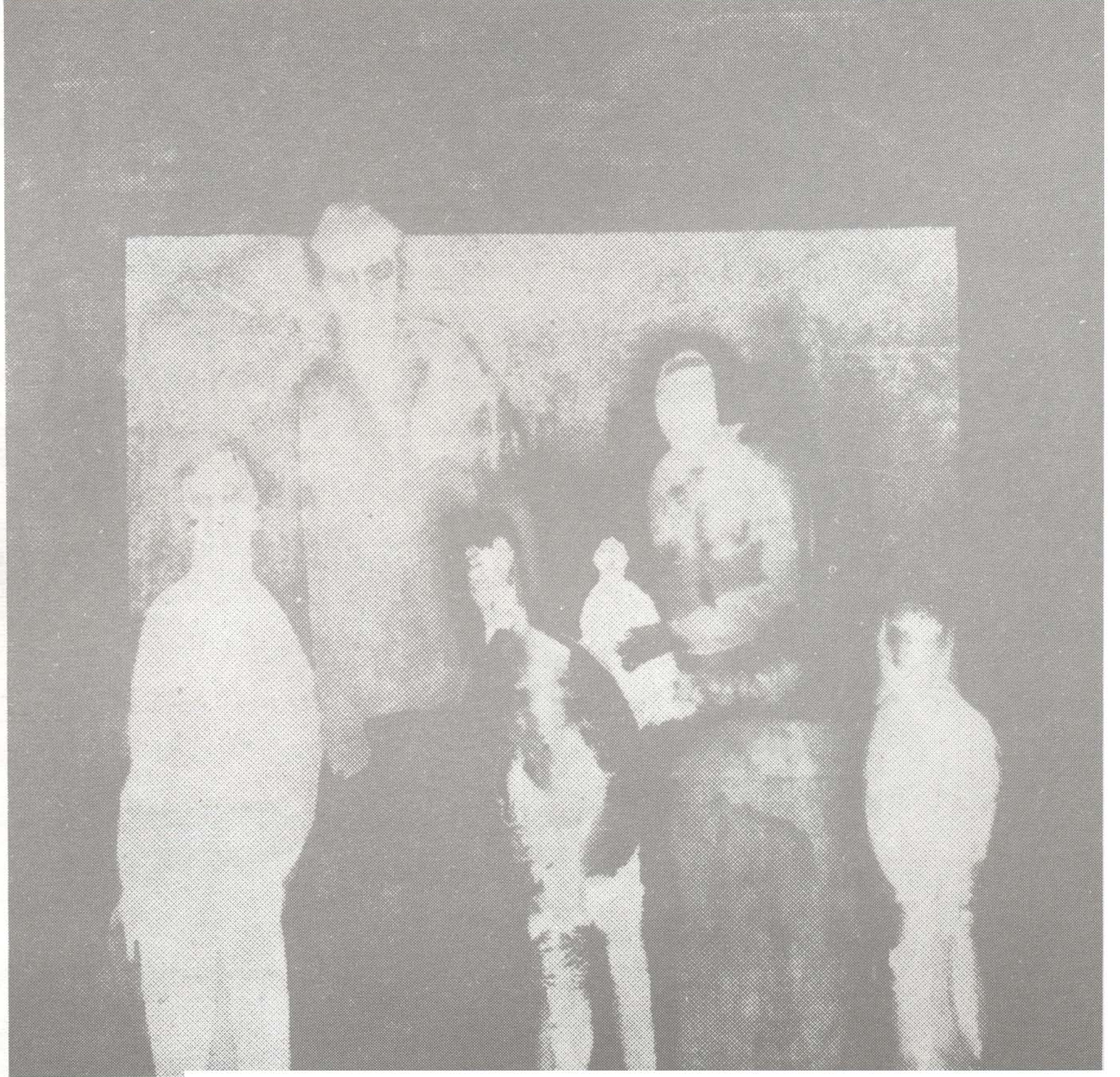


نذير اسماعيل

المرحلة الأولى
البداية

ولكن كيف كانت البداية، التي انطلق منها، والتي عبر فيها المشكلة المأساوية، والتي ألهمته أن يعبر عما يريد، ويقدم لنا الإنسان في علاقاته مع الواقع، إنها ترجع إلى [البيوت الشعبية]، التي عاش طفولته فيها، وترعرع بين جوانبها، وتأثر بما رآه من جمال، وماعرفه من أشخاص، وماعاش بينه من بيوت وأحياء، وهكذا قدم الجمال في الزخارف والعمائر، وفي نفس الوقت، المعاناة عند هؤلاء الناس الذي يعيشون، مما أعطى فنه طابعاً خاصاً، يجمع الفرح والتعاسة، والحب والمأساة، وترك في أعماقه مخزوناً داخلياً، يلجأ إليه في كل مرة، وعند كل أزمة.

وكان أول من أحس بهذه المشكلة الفنان الراحل [نعيم اسماعيل]، الذي كتب مقدمة، لأول معرض ينظمه، وفيها يقول:



نذير اسماعيل

[من قرانا المنسية، تأتي الرياح شاحبة كئيبة
في هذه القرى، منازل مبنية من جدران يسكنها
بشر
هادئة كالتراب، ولكنها ليست صماء
تحكي قصصاً مخنوقة عن القحط والعطش والضجر
وفي أعماقها كل الحب وكل التحدي
نفوسنا تحب العطاء، ولكن مايمكننا إعطاؤه قليل
وياللأسف!
حياتنا هناك مختصرة، وأبسط من بسيطة
بخيوط قليلة، وألوان أقل،
عفوية كالمشي والتنفس والخوف
ولأننا في قرانا النائية والمنسية،
نعيش بالحد الأدنى، من وسائل العيش
وبالحد الأدنى من وسائل الرسم... نرسم]

وهكذا، انطلقت تجربة [نذير اسماعيل] من التأثير ببيوت الطين القديمة، التي رسمها بخطوط بسيطة عفوية سواء في التلقي أو التعبير، من أجل الوصول إلي التعبير الفني المتميز، الذي يقدم لنا عن طريق الخطوط المستمرة، والتي تقدم البيت القديم، ومافيه من عناصر، وزخارف، وجمال التأليف وحيويته، ونرى الإنسان المرسوم، فقد تمت عملية التحوير للشكل الخارجي، ويدل على عملية اختزال تصويري، لتقديم الموضوع، فالإنسان قد تحول إلي رأس وجسم، وخلفه البيوت القديمة، والشمس عبارة عن دائرة مزخرفة، والنافذة دائرة أخرى، والأبواب متنوعة الصيغ، ونحس بأن اللوحة أصبحت عبارة عن (طبيعة)، وصغر حجم الإنسان وضحالة دوره، والإبتعاد عن كل



نذير اسماعيل

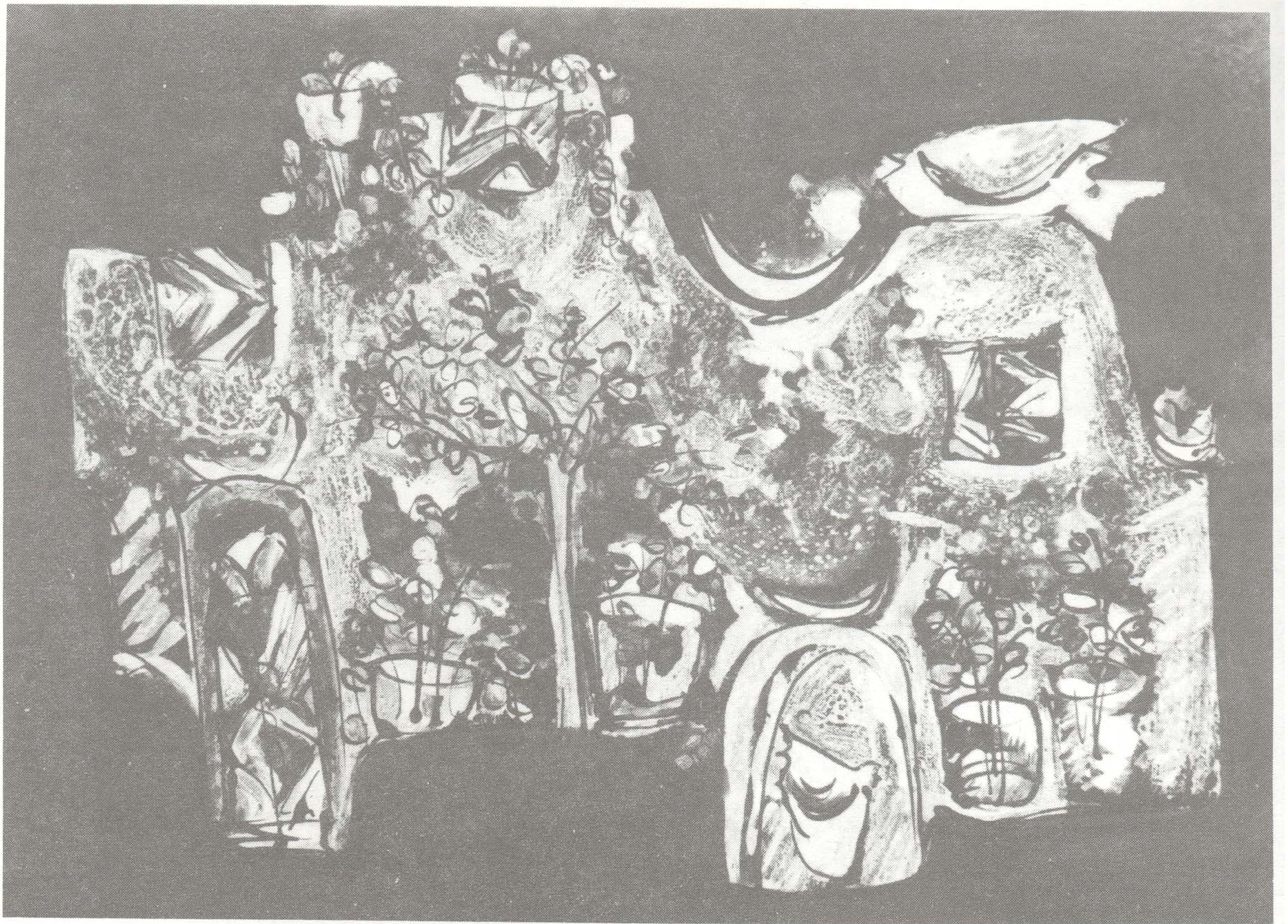
واقعي وتسجيلي، وربط الفن بتدرجات الرماديات، أو الخطوط المتينة المعبرة.

المرحلة الثانية
الإنسان

ثم بدأ (نذير اسماعيل) يركز على العنصر البشري، ولهذا غابت كل العناصر الأخرى، وتوصل إلى رسم الانسان الذي يعاني ضمن المساحة السوداء، وتعددت الصيغ التي وضع الانسان فيها، وموقعه، ونلاحظ أن جميع التجارب قد أكدت على الوحدة التي يعيشها، والغربة التي ارتبط بها ارتباطاً شديداً، ولقد تأكدت هذه الفكرة عبر عدة أساليب، وكان أحدها استخدام الصيغ الهندسية، التي وضع الانسان ضمنها، وتركه حتى يصارع للبقاء، وفي عالم محسوب بدقة متناهية، وقد نتجت عن هذا كله، بعض الصيغ الدرامية، التي جعلت اللوحة، عبارة عن مجموعة أشخاص، وفيها اللون الأسود الذي يطغى على كل شيء، مما يدل على مدى قرب أعماله من المسرح، وتعدد التأثيرات التي بدأت تدخل أعماله، وهذا مالاحظناه في لوحة رسمها تحت تأثير [مسرحية البقة]، أو تأثير الأدب، وذلك لوجود إنسان يركب الحصان، ويصارع من أجل البقاء، وحيداً يحارب التموجات السوداء والرمادية، تذكرنا بشخصية (دون كيشوت) والذي يحارب طواحين الهواء بدون جدوى، وكذلك تأثره بالفنان (جياكوميتي)، وتقديم الانسان نحيلاً، وذلك لتأكيد عزلة الإنسان، وأهمية الفراغ الذي يحيط به



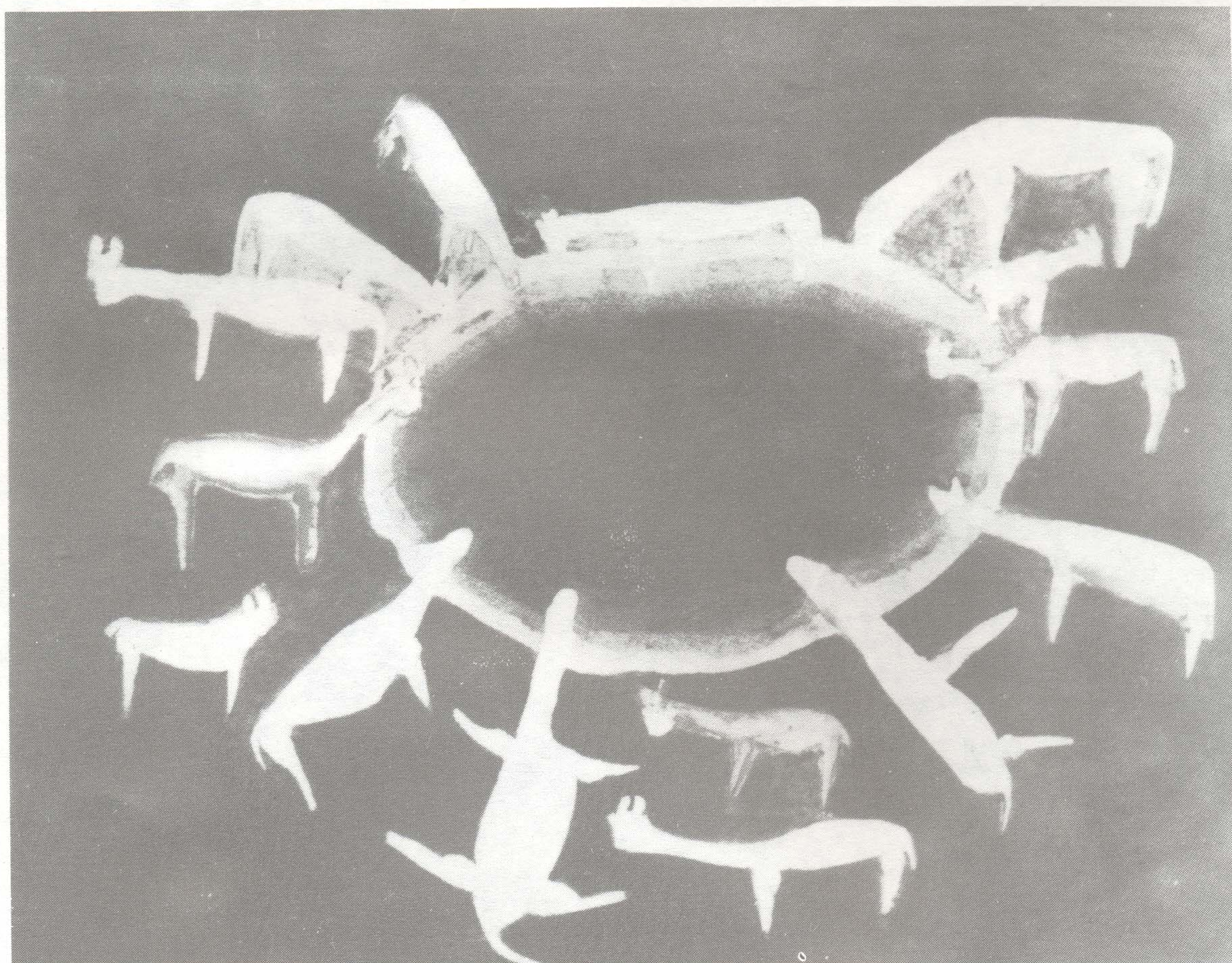
نذير اسماعيل



نذير اسماعيل



نذیر اسماعیل



نذیر اسماعیل



نذير اسماعيل



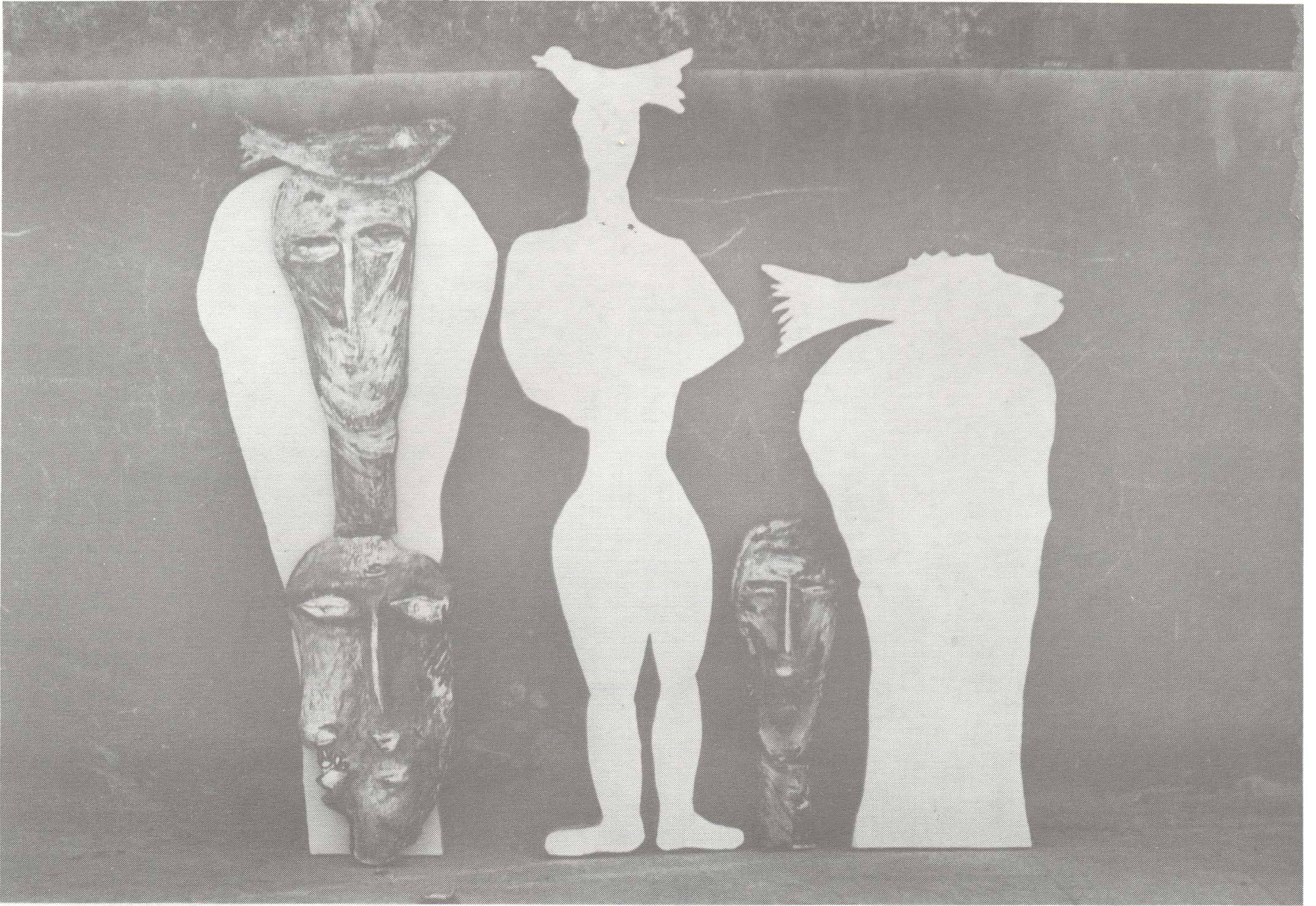
نذير اسماعيل



نذير اسماعيل

والذي يسهم في إعطاء صورة عن الانسان المعاصر، الذي يبقى واقفاً، رغم كل التحديات التي تحيط به، وهكذا توصل إلى تطوير التجربة التي بدأها، من خلال البحث عن النماذج التي تصلح للتعبير عما يريد، وهو يؤكد على أن المشكلة المأساوية للأنسان المعاصر باستخدام شتى القصص والمسرحيات والنماذج الأدبية والفنية، وقد عرف كيف يستخلص مايريد من كل عمل فني، ويحوره ليكون له، عن طريق الوحدة في التحوير للأشخاص وغلبة اللون الأسود على اللوحات التي نراها، وفيها بعض الرماديات، واستفاد من خصائص (الحبر الصيني) ومافيه من امكانات ليقدم اللوحات التي بلورت رؤية شخصية.

وفي المعرض الذي نظمه [نذير اسماعيل] في العام [١٩٧٥]، ونلاحظ أنه يؤكد على هذه الأفكار، ويعطي في كل لوحة من اللوحات، معالجة خاصة، وهذه المعالجة، لها أهميتها، وذلك لأنها أعطت [مضموناً إنسانياً]، وفي كل مرة نرى صياغة جديدة، بحيث تختلف الأشكال والموضوعات وتلتقي المضامين الانسانية، مما يدل على البحث عن



نذير اسماعيل

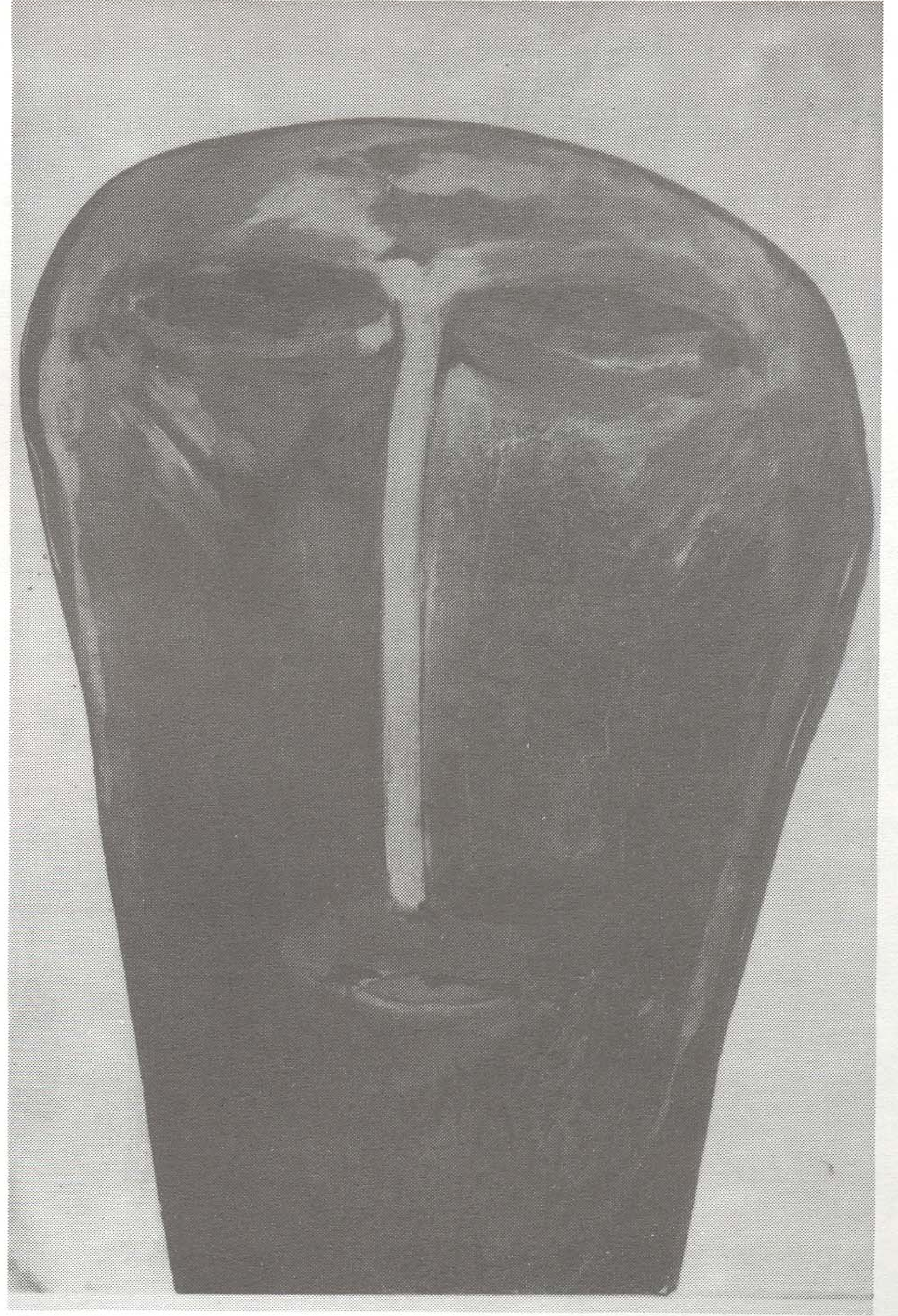
الموضوعات التي تلائم هدفه، والتي تلتقي في الهدف الأساسي، وقد كتبت في مقدمة الدليل قائلاً:

[وجوه إنسانية، وأزهار وزخارف وتشكيلات حيوية لأبعد الحدود، وشاعرية تحاط خطوط هندسية، مكعبات، بحيث لاتستطيع هذه الأشكال الهندسية، أن تتحدى الخطوط القاسية، وتتجاوزها بل تضيق عليها الخناق، وتجعلها بعيدة عن الهواء والحياة.

وهذا الحصار الذي تعيشه الوجوه، والأزهار بين هندسة الخطوط، يعكس صيغة مبسطة، ترمز إلى مشاكل إنسانية كبيرة، إذا استطاع أن يؤكد على تراجيدية الحياة، والتي تكمن في نوع بين التقابل بين خط حيوي، وآخر هندسي، وبين التقابل بين النوعين من التعبير، تكمن مشكلة الإنسان الذي يريد أن ينطلق لكن هناك حدوداً، تمنع انطلاقاته، ويرمز إليها المكعب والخط، وكل أشكال هندسة الأشياء، والتي تضم عالماً محدداً بدقة، ومصنوعاً كأنه آلة.

وتصل هذه الأشكال الهندسية إلى مرحلة يتقولب الإنسان، ويتحول طبعه أو زخرفة ضمن التشكيل، وهنا يطرح سؤال هل تستطيع الهندسة، أن تجعل الأنسان مجرد زخرفة، وأن الأنسان قادر علي النمو والحياة، رغم كل أشكال الضغط التي تمارسه الخطوط المتقاطعة والسوداء].

[هل ستختفي الزهرة من اللوحة، ليبقى المكعب أم أن الشكل الإنساني، سيبقى قادراً على أن يبقى، مهما



نذير اسماعيل

حوصر وضغط .

– أعتقد أن (نذيراً) مازال يأمل أن يبقى مادام هناك .

إنسان وزهور؟] .

ونراه يلح على الجوانب الشعبية، ليؤكد على أن الانسان يملك التراث الشعبي، وله أن يقاوم كل أشكال الاحتواء، التي تحاول صياغته، وهذه الجوانب، تساعده على تأكيد هوية الانسان الذي يرسمه، وتفاعله معها، والتي نراها في خلفية اللوحة أحياناً، والتي تربط الانسان بواقع وتحدد هويته وإنتماءه، والتي تربط اللوحة بواقع معين، ولهذا يشترك الأشخاص المرسومين في المشاكل، رغم اختلاف الواقع الذين ينطلقون منه، وحتى الحيوانات التي نراها مرسومة، فهي تؤكد على الواقع المأساوي، والتي نراها وقد تداخلت مع الأشخاص، والبيوت، وفي نفس الوقت، نري الايقاعات التي تساعده على إضافة الجانب الفني، والتي تؤكد على جعل الحيوانات لها طابعها الانساني ولها دورها الحياتي الذي لايمكن تجاهله، ولها التحويرات الخاصة التي تجعلها أكثر استطالة وجمالاً.

المرحلة الثالثة
الطبيعة

ولقد تحدثنا عن ارتباط فن (نذير اسماعيل) بمكان معين، والبحث عن أهمية هذا المكان، وذلك لأن المكان هو الذي جعل فنه يرتبط بواقع محدد، وابن بيئة محددة، ولهذا تغريه المشاهد من البيئة، فيرسمها، ويعيد رسمها في كل مرة، وفي كل مرة يؤكد على شيء في الطبيعة، تارة يرسمها مستقلة عن غيرها، ومجرد علاقات لونية أحياناً أخرى، يستخدمها بحرية للتعبير عما يريد، وهو يقدم لنا منظراً، أو شجراً، ولهذا تحس بالعفوية التي عولجت بها، وهو يتعامل مع الأشياء التي يرسمها بحب، فكأنه انسان بدائي يتعاطف مع ماحوله، وتعكس هذه النظرة الصوفية المتعلقة بها، وإعطاء الأشياء قيمة إنسانية، رغم اختلاف المعالجة بين فترة وأخرى.

إن التطور في المعالجة، هي التي أعطت الطبيعة دوراً هاماً، وهي التي جعلت لوحته [قرية] تتمتع بأهمية كبيرة، التي رسمت في هذا المرحلة لتعكس الرؤية الحديثة، التي أخذت في تأليفها شكلاً دائرياً، وقد رسمت من زاوية نظر جديدة، تختلف عما هو مألوف، وكأنها رؤية شخص ينظر من الأعلى إلى الأسفل، وهو منظور عين الطائر، المعروف في رسم المنمنمات التقليدية، وقد تجلى فيها التحوير إلى مساحات ضوئية أسود وأبيض ورماديات، ونرى التوزيع العفوي إلى مساحات بدلاً من الرسم التقليدي، للأشكال، والحركة الإيقاعية لتدرج هذه المساحات، والإعتماد على العلاقات الضوئية، والتوزيع للأشكال الموجودة، وبحيث نرى العلاقات التعبيرية في التشكيل.

وقد تطور الاهتمام بالجانب التشكيلي، في هذه المرحلة، وذلك عن طريق النقطتين التاليتين:

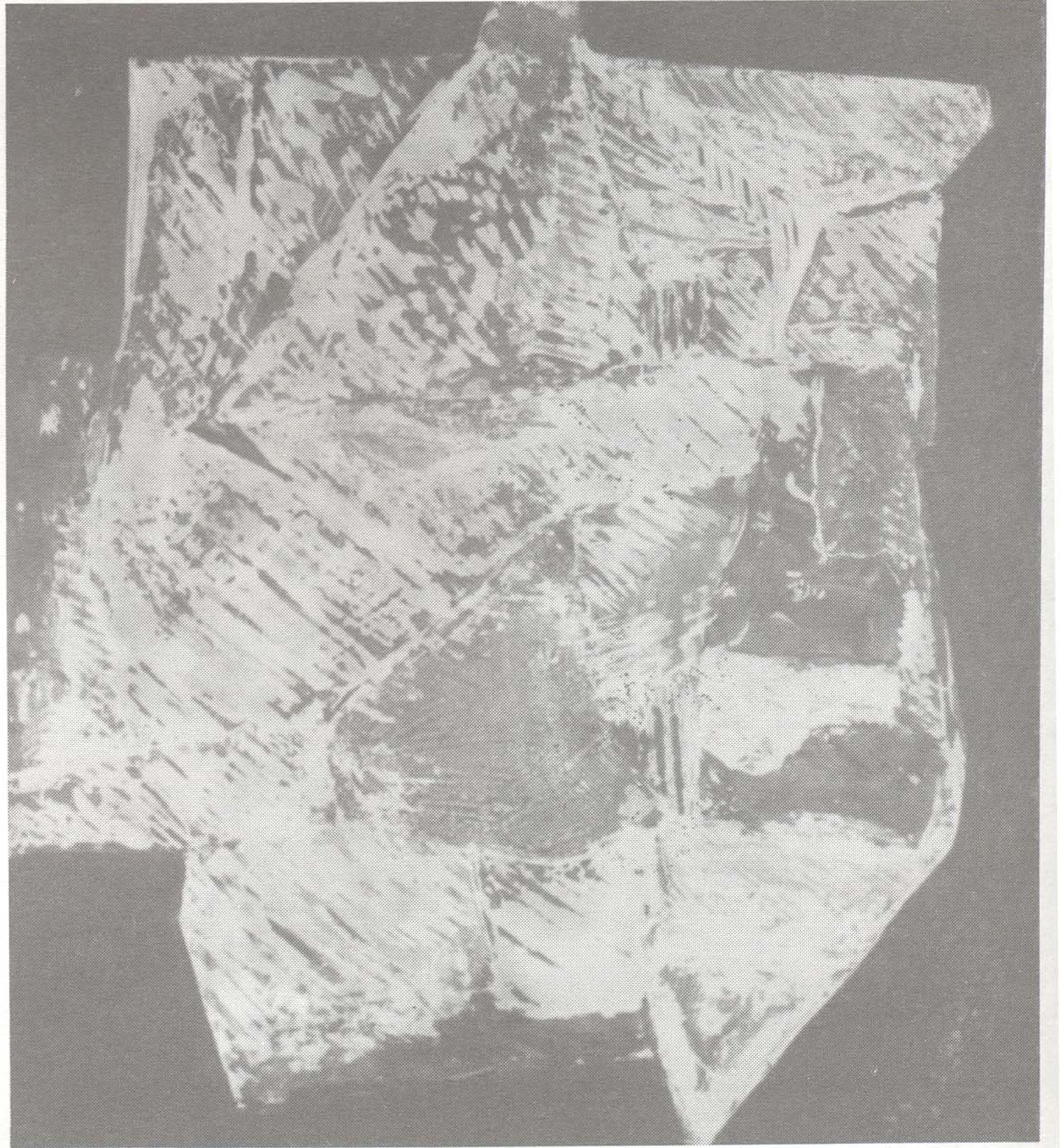
١ - تلوين المساحة الخلفية في اللوحة، وإغنائها بالعناصر، والوصول إلى العمل الفني المتماسك ككل، وتقديم الدرجات الضوئية المتقاربة الرمادية، التي تعطي العمل حيوية، وشاعرية.

٢ - لجأ إلى التكوينات الدائرية، والهندسية، والتعبيرية التي تعتمد على التضاد اللوني، أو على الشاعرية التي تتضمن الحركة أو الموسيقى عن طريق ايقاع الخطي، حسب الحالة التي يقدمها، وكذلك نرى الغنى اللوني، الذي أعطى اللوحة غنى وتنوعاً.

المرحلة الرابعة
الوجوه

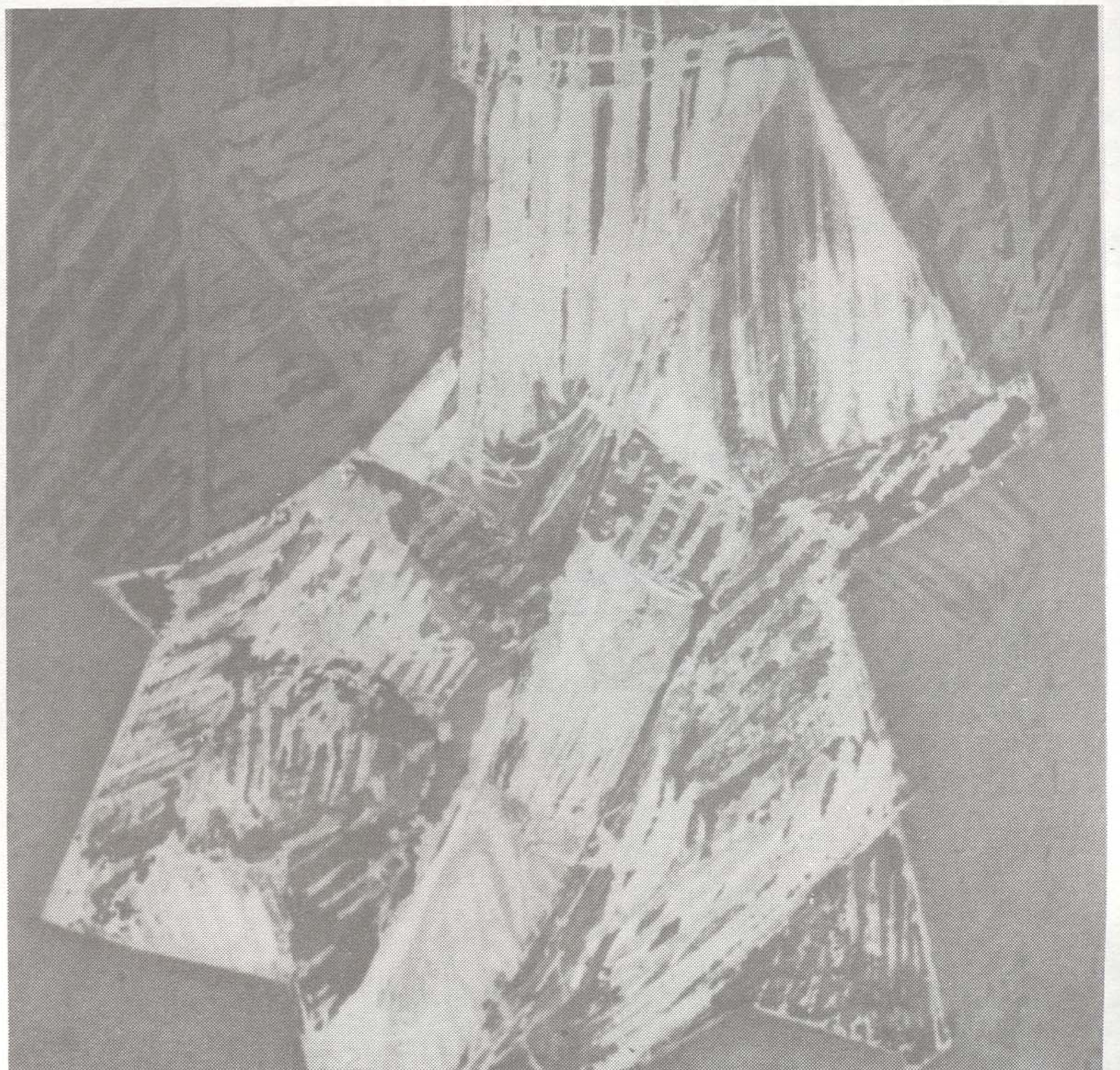
وفي هذه المرحلة الرابعة الهامة، بدأ الفنان (نذير اسماعيل) يحاول الاقتراب من الوجوه، ومراقبتها، واكتشاف مافيها، وأصبحت اللقطات سينمائية بعد أن كانت مسرحية في الماضي، وبدأ يلح على العوالم الداخلية، بعد أن كان التوزيع المسرحي هو الغالب، وكانت الشخصيات موضوعه ضمن مساحة سوداء، التي أصبحت عبارة عن خشبة مسرح، وإن تكرار المشاهد، وتماثلها يعطينا ايقاعاً حزيناً، ومأساوياً، ولكن الإيقاع الذي ينتج عن تكرار الشكل، وحركته ضمن المساحة، أو الشكل، وأصبحت المشكلة الذاتية، التي يعاني الشخص ضمن المساحة هي من السعة والشمول، بحيث أصبحت تشمل الإنسانية بمجموعها، بل أصبحت تصل إلى الحيوانات، وبعض العناصر الأخرى، دون أية محاولة للخروج من الإطار، الذي يفصل الناس عن بعضهم، أو الحيوانات، وهكذا يصبح الفيلم السينمائي المقطع إلى مشاهد متلاحقة عبارة عن دراما الحياة الإنسانية، وملحمة هذا الإنسان في صراع من أجل البقاء.

وقد تعددت الأشكال التي قدمها للوجوه، تارة نراها على شكل شخص واحد، ضمن إطار أو لوحة، وتارة أخرى نرى تتعدد هذه الوجوه ضمن

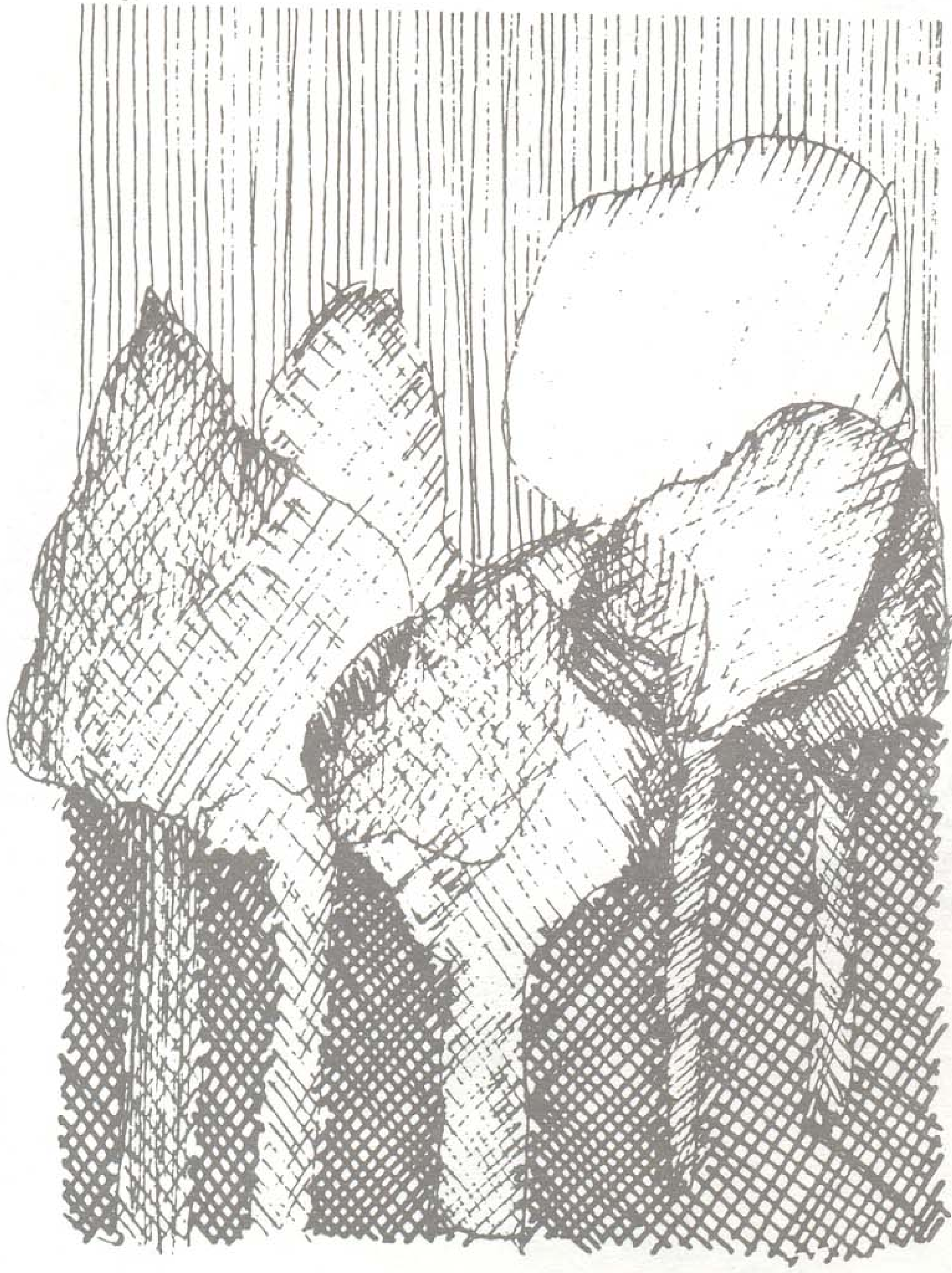


نذير اسماعيل

نذير اسماعيل



اللوحة، وقد أخذ كل وجه شكلاً خاصاً، أوفي وضع يختلف عن الآخر، وقد يخرج عن إطاره أو يتداخل مع غيره، وهكذا يتمتع كل إنسان بوجود مستقل، رغم كل التداخلات وقد أعطى هذا الشكل من التعبير الفني تجربته، بعداً جديداً، وبدا قادراً على استحضار كل الوجوه، تارة بالأبيض والأسود، أو ملونة، وفي كل الأحوال، أعطى الدليل على أنه الفنان الذي يبحث في الوجوه، ويكتشف أن الوجه هو الذي يدل على الانسان المعاصر، وهذا الانسان الذي يعيش لحظات الصراع والهزيمة والانتصار، وفي معالجة الوجوه نجد الرؤية الجديدة للفن التشكيلي، وما في هذه الرؤية من بحث، ورغبة في عدم الوقوف عند نتيجة، أو الاستقرار عند شكل معين، وذلك لأن متابعة الحياة يقتضي من الفنان ألا يتوقف، وإذا كان مجدداً، عند رؤية، لأن التصدي لمشاكل الانسان، والبحث عن الحقيقة الانسانية توصلنا إلى لانهائية المواقف ولانهائية البحث عنها، ولهذا فهو يفاجئنا بالنتائج، ويجعلنا نحس بأن الدأب، والاستمرار في البحث عن الأشكال الجديدة، والثقة بالنفس، وسيلته الأساسية إلى التعبير الفني، وقد يغوص على التشكيلات، والتي يعالجها، يأخذها من البيئة المحلية، ومن الحياة اليومية، وقد يعطي الشكل عفوياً ومختزلاً، شاعرياً، يرمز إلى مايريد، ويقدمه عبر لغة فنية خاصة، عناصرها بسيطة تؤميء ولاتصرح، وتعطي الكثير من الايحاءات، عبر أشكال مكثفة، وقد حملت أعمق الرؤى، ولكنه وفي كل الحالات التي نراه فيها، نحس بوجود شخصية فنية، لها أسلوبها الخاص في معالجة الموضوع، وفي تناول اللوحة، ولهذا فهو قادر على جعلنا نحب عمله ونحترم الجهد المبذول، ويزداد إعجابنا، حين نرى اللوحة القادرة على أن تعكس همومنا وقضايانا، والتي تملك الجمال البسيط والرقة الشاعرية التي يختفي خلفها للإنسان والوجوه المعبرة عنه، وما



نذير اسماعيل

نعيشه من قضايا عالمنا المعاصر، وهكذا نحس بقدرته على البحث الدؤوب والاكتشاف والذي يتخطى كل معرفه من أشكال، ويستطيع أن يكثف ذلك في وجه، أو إنسان، أو طبيعة، لكن الوجوه نراها أكثر قدرة على التعبير عن الهموم، ونرى الأشجار والطبيعة، تزداد غنائية وشاعرية مع الزمن، لربط اخلاص هذا الانسان رهين بتجديد الحياة، الذي تعطيه الأرض، ولهذا تتجاوز الأشجار الأطر التي تحيط بالأشياء والانسان، وتنفذ إلى الهواء كتأكيد على الأمل، وفتح الطريق إلى الحياة، والتجدد، الذي يميز أهم ميزة من ميزات فنه، ولهذا لايتوقف عن البحث، ولاعن إغناء تجاربه بما هو متميز، لأن الفن هو الحياة، وعلى الفنان أن يعطي في أعماله الفنية كل الحياة، وكل مافيها، ويرصد هذا العالم في كل مشاكله، ويتصدى لكل التغيرات التي تطرأ، وعبر التكثيف، والاختزال، نرى لوحته التي تحوي الوجه والانسان والطبيعة، وحين نكتشف التغيرات التي تطرأ على الأشياء فعلينا أن نصل إلى لغة فنية قادرة على التعبير عن كل هذه الأمور.

النحّات
عبد الرّحمن مؤقت
عزيمة فولاذية في ترويض المادة

طاهر البني

في الثامن والعشرين من تشرين الأول عام (١٩٧١) أقام الفنان عبد الرحمن مؤقت معرضه الأول في صالة المتحف الوطني بحلب.

كان المعرض ميلاداً جديداً لنحات واعد حل ضيفاً على الساحة التشكيلية في مدينة حلب، في الوقت الذي خلت فيه هذه المدينة من النحاتين أمثال (فتحي محمد) والفريد بخاش، وجاك وردة، بينما تفرد في ذلك النحات (وحيد استنابولي) الذي انغمس في إقامة النصب التذكارية، وتدريس مادة النحت في مركز الفنون التشكيلية بحلب.

وكانت ثمة محاولات نحتية مترددة، تطل بين الفنية والأخرى في المعارض الرسمية التي كانت تقام في تلك الآونة، من أبرزها محاولات: (برهان نعساني، عبد الرحيم تاتاري، شكيب بشقان، مظفر دعدوع..).

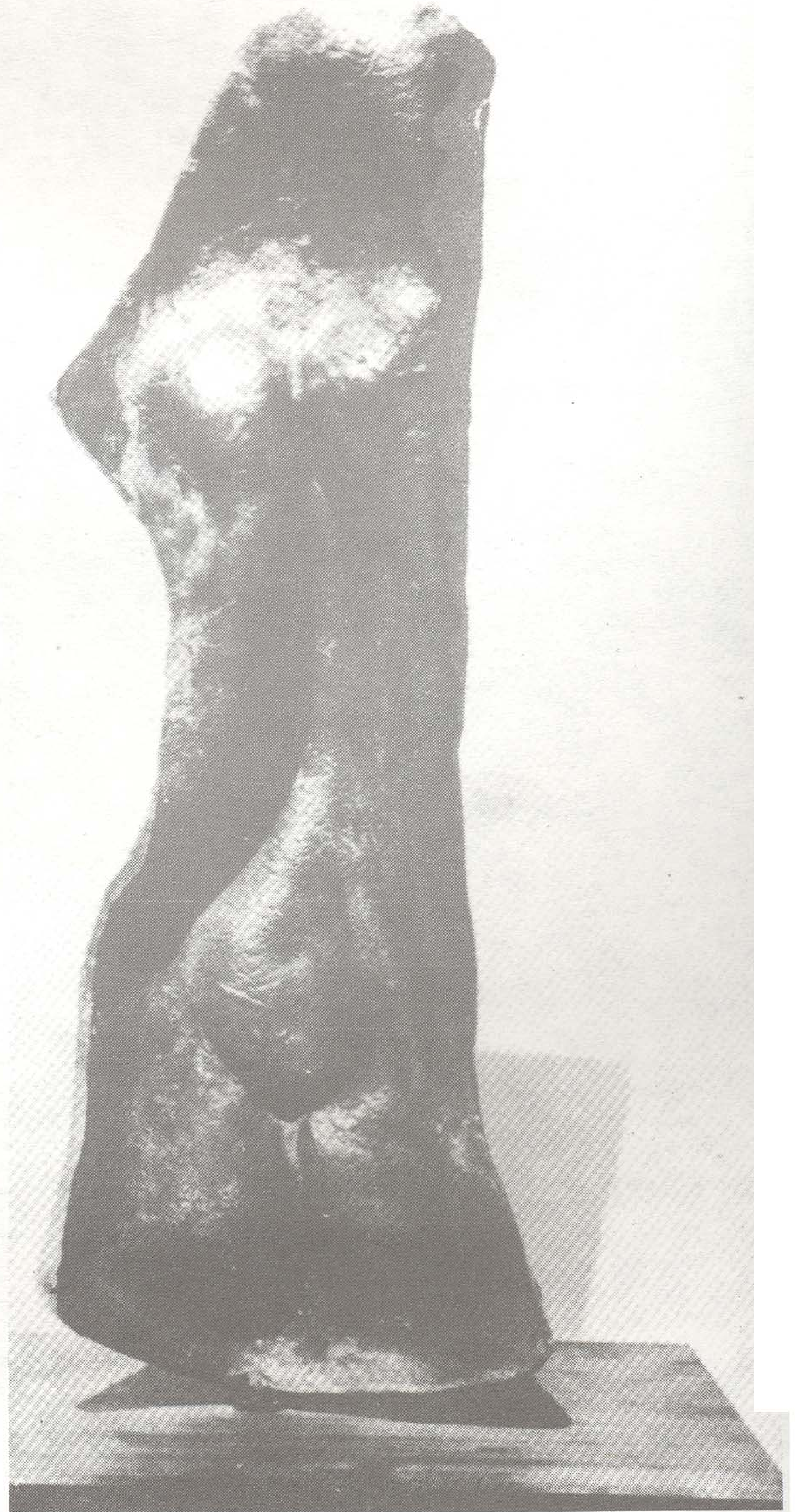
لم يكن (عبد الرحمن مؤقت) دارساً للنحت في أكاديمية فنية، فقد تلقى مبادىء هذا الفن حين كان طالباً في دار المعلمين بحلب، إذ أظهر نشاطاً متميزاً بين أقرانه من خلال شغفه بهذا الفن وعكوفه على ممارسة بدأب مستمر، مما أكسبه خبرة ذاتية، جعلته مؤهلاً لانتاج عدد من المنحوتات الجصية والحجرية ذات الطابع العفوي، الذي لايخضع فيها الفنان الى المفاهيم التقليدية والمدرسية في الفن.

والفنان مؤقت من مواليد حلب ١٩٤٦، وهو ينحدر من أسرة حلبية عريقة تمتد بجذورها الى القرن الثامن عشر، وقد عرف بعض أفرادها بأدوار ريادية في الأوساط الثقافة والدينية الحلبية، فكان منهم (الميقاتي) الذي يشرف على تحديد أوقات الأذان في الجامع الأموي الكبير بحلب، وكان منهم الشاعر والأديب.

وبالرغم من التزام الفنان بعمله، كمعلم في إحدى مدارس حلب، إلا أنه كان لايتوانى عن متابعة هوايته بشغف كبير، وصبر متواصل في منزل بحي شعبي متطرف على تخوم الأنصاري، حيث كان يستحضر القطع الحجرية الصلبة ويعالجها بأزاميل محدودة وبسيطة، وكان رائده في ذلك ثقته



عبدالرحمن مؤقت



عبدالرحمن مؤقت

بموهبته واعتماده على مطالعاته ومتابعاته في كراسات النحت العالمي، وعكفه على دراسة الكتب الفنية التي تبحث في تاريخ الفن وفلسفته وبحوث علم الجمال، بالإضافة االى متابعته للمعارض المحلية والوافدة.

تابع المؤقت تجربة الرائد (فتحي محمد) وغيره من النحاتين الرواد إلا انه لم يمض في نهجهم الأكاديمي في معالجة منحوتاته ، فقد جاءت أعماله في معرضه الأول تحمل صيغة محدثة تنطلق من تحوير الأشكال، وتبسيطها، بحيث تقترب من صيغ النحت العربي الحديث.

فمنحوتاته التي عرضها في معرضه الأول تبدو كأنها التكوينات الأولى، لمنحوتات النحات الإنكليزي (هنري مور) بشكلها الفطري والعفوي، وهي أشبه بمحالات كبيرة، أو بيضوية لمخلوقات خرافية، تحاول الخروج من مكامنها، وتميل في معظمها نحو الضآلة والتكور. والتشكيلات المغلقة ذات السطوح الخشنة، باستثناء بعض المنحوتات الحجرية والجصية ذات السطوح الملساء، وهي بمجموعها تلتقي مع التجارب النحتية الأولى لإنسان الحضارات القديمة في أرضنا العربية، فالشكل الآدمي لديه يميل نحو التكور والتبسيط، وتغيب الناقد الفنان نبيه قطاية أعماله مؤقت في دليل المعرض بقوله:

«فمنحوتاته تقارب الصخور التي ارتطمت مع أحجار أقوى منها وأصلب، في مجرى نهر دائم



عبد الرحمن مؤقت

الجريان. فمثل تلك الأشكال المنسحقة، المسترخية، الغارقة في نوم طويل، لتعبر عن الضغط الذي يتعرض له الانسان في القرن العشرين»(١)

وقد رأى بعضهم، في معالجة الفنان لمنحوتاته على هذا النحو هروبا من القواعد المدرسية للعمل النحتي، الذي يراعي فيها المفاهيم التشريحية (والنسب التقليدية) لأن الفنان لم يخضع لدراسة أكاديمية، بينما رأى بعضهم في توجه الفنان نحو الصيغ الجديدة في المعالجة محاولة جادة في تجاوز المفاهيم التقليدية للنحت.

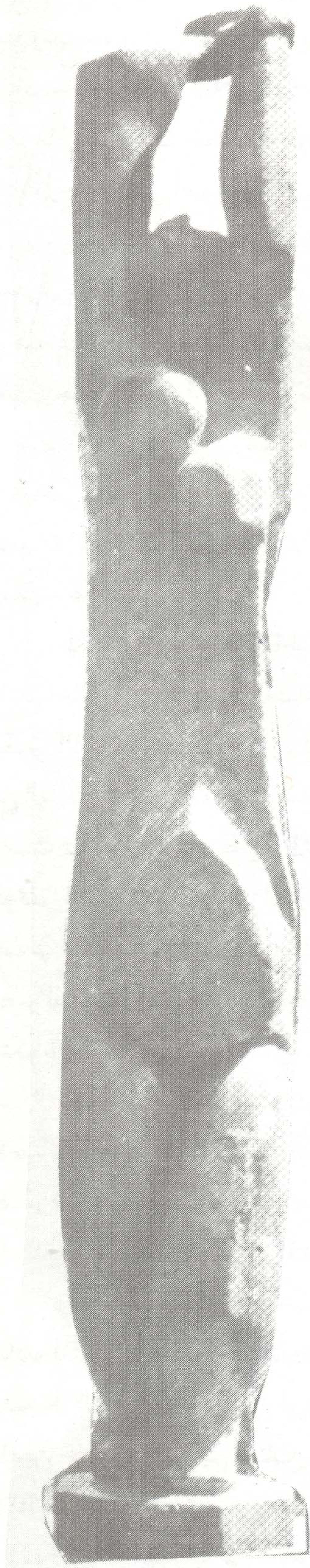
« فالاعجاب بأعمال عبد الرحمن كأشكال جامدة ليس بكاف. صحيح انه لم يفكر في تقليد الشيء الحقيقي، ولكنه كان يكتفي بما يوهم المشاهد به»(٢).

وبالرغم من هذا وذاك فإن العرض الأول للفنان (عبد الرحمن مؤقت) يعتبر المعرض الفردي الأول للنحت في مدينة حلب، فلم يسبق لهذه المدينة ان شهدت معرضاً خاصاً بالنحت لفنان واحد.

لقد كان هذا المعرض حصيلة جهد شخصي دؤوب، وإرادة صلبة لم تتوفر لغيره من جيل النحاتين بحلب، خاصة وأنه يضم منحوتات حجرية، لم يسبق لفنان أن عالجها بمثل هذه القدرة المتميزة.

ومما يجدر ذكره هنا أن الفنان مؤقت عمل عددا من المنحوتات التشخيصية خلال أدائه لخدمة العلم، حيث تفرغ لها، فكانت هذه الفرصة بمثابة تجربة غنية، أكسبته خبرة واسعة في استخدام الأدوات النحتية، والتعرف على تقنيات متعددة في ميدان هذا الفن الصعب، وقد اختتم تجربته هذه، بعمل نصب تذكاري للشهداء الطيارين في العام (١٩٧٠!).

عبدالرحمن مؤقت



عبدالرحمن مؤقت

ولئن كانت تجارب الفنان التشخصيصية الأولى يعوزها الصقل الجيد، والبحث الأكاديمي السليم، إلا أنها كانت تسفر عن رغبة حقيقية، في إمتلاك الوسائل المناسبة للانتاج النحتي الناضج، وذلك من خلال عدد من الأعمال النحتية التي أنجزها لعدد من الشخصيات المحيطة به كتلك الأعمال التي تمثل زوجته وبعض أصدقائه ومنهم الفنان (لؤي كيالي).

ولم تقف العقبات والصعوبات المادية والمعنوية، التي تعترض سبيل العمل النحتي أمام مطامح الفنان الجسورة، ورغبته في تحقيق موقع متميز في ساحة النحت السوري، حيث مضى يجاهد في تنمية تجربته الطموحة، من خلال تواصله مع المحيط الفني والثقافي، وتتبعه للأعمال النحتية العالمية والمعاصرة، بالإضافة الى تأملاته الدؤوبة في منجزات الفنان النحتية القديمة للحضارات، التي نشأت في سورية والعراق ومصر، عبر العصور المختلفة.

فكانت منحوتات (الحثيين) و (الآشوريين) و (الفراعنة) تثير لديه للإعجاب بقدرة مبدعيها، في عكس القيم الروحية والمفاهيم الاجتماعية المختلفة، بكثير من الصدق والعفوية، بينما كانت المنحوتات الافريقية، تبعث فيه الرغبة في تطويع الشكل واختزاله، لصالح الموقف التشكيلي الذي يزاوج بين الفكرة والمضمون، وتبحر عيناه في أعمال سادة النحت الاغريقي، ونحاتي عصر النهضة الأوروبية، فيجد فيها القوة البارعة على التكوين الرائع، والبنية الدقيقة للجسد للإنساني، من خلال الاهتمام بالتفصيلات، التي تتضمن الملامح الانسانية، والمفاهيم التشريحية الواعية، التي تنم على مقدرة الفنان، وقدرته المبدعة على محاكاة الحركات الجسدية والأوضاع التعبيرية المتنوعة.

وقد وجد الفنان في أعمال (النحت) ضالته التي قادته للتعرف على لغة النحت المعاصر، من خلال أعمال النحات الفرنسي (رودان)، ومواطنه (ديغا) اللذين تجاوزا المفاهيم التقليدية، في ابتداع المذهب الانطباعي في النحت، من خلال اللمسات الحية النابضة بالانعكاسات الضوئية في العمل النحتي.

ولئن تركت أعمال النحات الفرنسي (جياكوميتي)، ومنحوتات بيكاسو، انطباعاً خاصاً لدى (عبد الرحمن مؤقت) إلا أنها لم تظهر تأثيرها بصورة مباشرة كما كان الأمر بالنسبة لأعمال النحات الانكليزي (هنري مور)، التي استحوذت على اهتمامه، بمعالجة الجسد الانساني، بتكوينات أفقية تميل الى التخليص الشديد، والتحوير الكثيف، للأطراف في محاولة لاقامة توازن هائل بين الكتلة والفراغ.

لقد اعتمد الفنان على ثقافة بصرية متنوعة تجمع القديم الى الحديث، وتستفيد من انجازات كل المراحل التاريخية لهذا الفن، بينما أفاد من الثقافة الفنية الاشتراكية التي كانت تسود معظم الأوساط الثقافية العربية في السبعينات، وهذا ماجعله يزاوج بين التشكيل المعاصر، والمضمون الإنساني المتطلع إلى تحرير الإنسان، ونهوضه القوي نحو الحياة المتجددة، مما أسفر عن انتاجه لمجموعة جديدة من الأعمال النحتية، التي تسعى إلى صياغة الجسد الإنساني المشرئب نحو الفضاء برؤية حديثة وعبر حلول تشكيلية تقترب من التجريد في تكوينها العام، من غير أن تستغني عن الملامح الإنسانية، التي حورتها يد الفنان لتنسجم مع نوازع التحديث ومعالجة المادة بأسلوب يكشف عن طاقاته التعبيرية وخصائصها المتنوعة.

وهكذا توالت نتاجات الفنان المبدعة في ميدان النحت، وبات في قدرة المتتبع لأعماله الكشف عن الهوية الفنية لها والتعرف على خصائصها، بعد أن نضجت وأصبح لها حضور واضح في الساحة التشكيلية السورية من خلال عدد من المعارض المتوالية التي أقامها الفنان في (حلب) و (دمشق) بمنتصف السبعينات.

وفي الثاني من اب عام (١٩٧٦) أقام الفنان مؤقت معرضا له في صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق، ضم واحداً وعشرين عملاً نحتياً نفذ بعضها بالجص، وبعضها الآخر بالحجر والرخام، وكم كانت دهشة الوسط الثقافي هذه الأعمال التي تحمل سمات النحت المعاصر، بمفهوم إنساني شامل، ورأى بعضهم في تجربة الفنان بداية لمنعطف هام في النحت السوري، فقد:

«لجأ الفنان مؤقت الى خامة الحجر ليقدم عبرها عدة تجارب هامة بعض أشكالها مستوحاة من الانسان أو



عبدالرحمن مؤقت

من الطبيعة، وهو يتوصل إلى خلق تكوينات مجردة **أحياناً ومخلوقة» أحياناً أخرى(٣).**

ويتضح من منحوتات هذا المعرض التوجه الجديد للفنان في معالجته للأشكال الآدمية، فالمخلوقات البسيطة المتكورة في عرضه الأول أخذت تتنفس نسيم الحياة، وشرعت أطرافها تمتد نحو الفراغ المحيط بها متحدية كل الضغوط التي توقف حائلا دون وجودها، بينما تشبثت جذورها بالأرض **«مما أثر عى كتلها فضغطها كما في منحوتة العارية) أو فتح فيها الفجوات وشل أطرافها كما في منحوته (المثقف - ١) أو جوفها كجذع شجرة زيتون منخورة كما في المثقف (المثقف -٢) ومع ذلك فهي واقفة تعيش المعاناة بأعمالها»(٤).**

لقد كان الفنان يودع في أعماله، كل معاناته بالعذابات الإنسانية، والضغوط التي تكرسها الحياة اليومية، في عصر بات فيه الإنسان خاضعا لقوى قاهرة تحيط به، وتتركه فريسة لآلامه وهواجسه: **«أحس في أعماقي موسيقى مقهورة، تتنفس وتؤكد وجودها بإلحاح من خلال أعماقي بخلق العلاقة بين الخط والكتلة والسطح»(٥).**

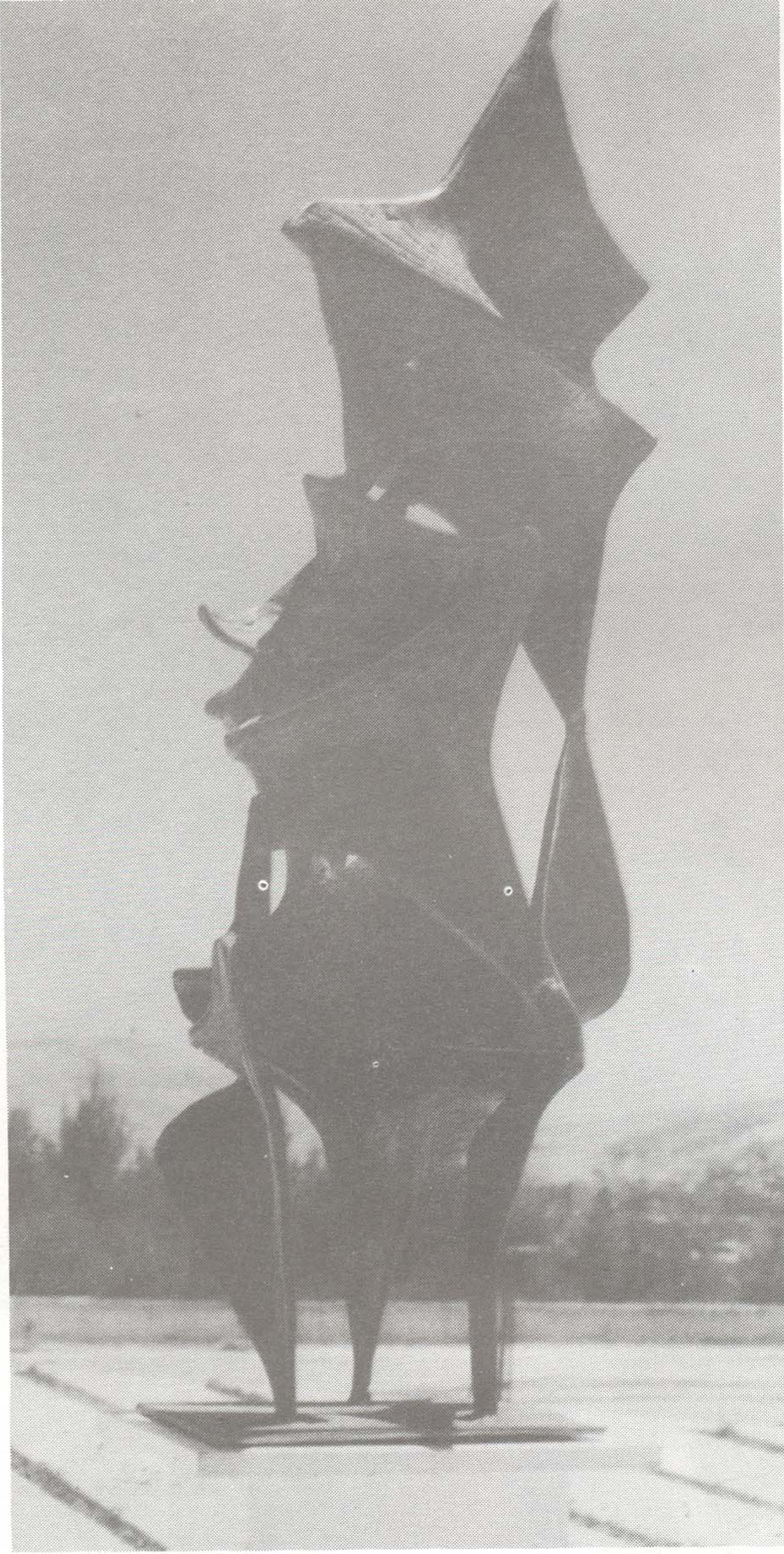
ولعل تمثال (المحبة -٣) الذي يشكل محوراً هاماً في هذا المعرض، يمثل ملحمة كاملة تتألف من سبعة عناصر بشرية، صاغها الفنان برؤيا تعبيرية معاصرة تجمع بين التكوين الحديث بحلوله التشكيلية، وبين المضمون الإنساني الخالد، وقد جسد فيها الفنان مفهوم الأسرة التي ترتبط ببعضها بوشائج المحبة، فاختار لذلك قاعدة تشبه مركبا، يقف في مقدمته الأب، وقد استند الى جذع شجرة ليرمي عليه ثقلة وأعباءه، بينما اقتربت منه الأم، لتحمل عنه بعض أعبائه وتبث فيه معاني المحبة والعطاء، ويتسلق طفل جذع الأم التي: «تتنبأ بصلب طفلها فتعيش حالة من القلق المغموس بالخوف، الطفل طالت طفولته، مع ذلك يبقى هو الأمل، والأب طائر بجع بكل عطائه وتضحيته»(٦).

وتتوزع بقية العناصر، خلف هذا المشهد، لترمز الى بقية أفراد الأسرة البشرية في أفراحها وأتراحها، من خلال حركات معبرة وأوضاع نابضة بالحياة.

لقد عالج الفنان عمله هذا بإحساس إنساني صادق ونبيل، انعكس في صياغة الجسد الإنساني المتسامي نحو الأعلى، رغم استناده الوثيق الى الأرض متمثلا بالأطراف السفلية القصيرة والأرداف العريضة القوية - والجذوع النحيلة المشوقة التي تعلوها الصدور، والأكتاف الموازية لكتلة الأرداف، أما السطوح التي عالج بها الفنان عمله هذا، فقد كانت تتنوع بين الخشن والأملس الناعم، بحيث تضفي على العمل، حساً دراميا يزيد في تألق العمل وحضوره، وهو مايذكرنا ببعض أعمال النحات الفرنسي (لورنز) كما في منحوته (الوداع - (١٩٤١) و ((عروس البحر (١٩٤٥) حيث تبدو لنا أضواء فكر صاف، وأحلام دافئة.

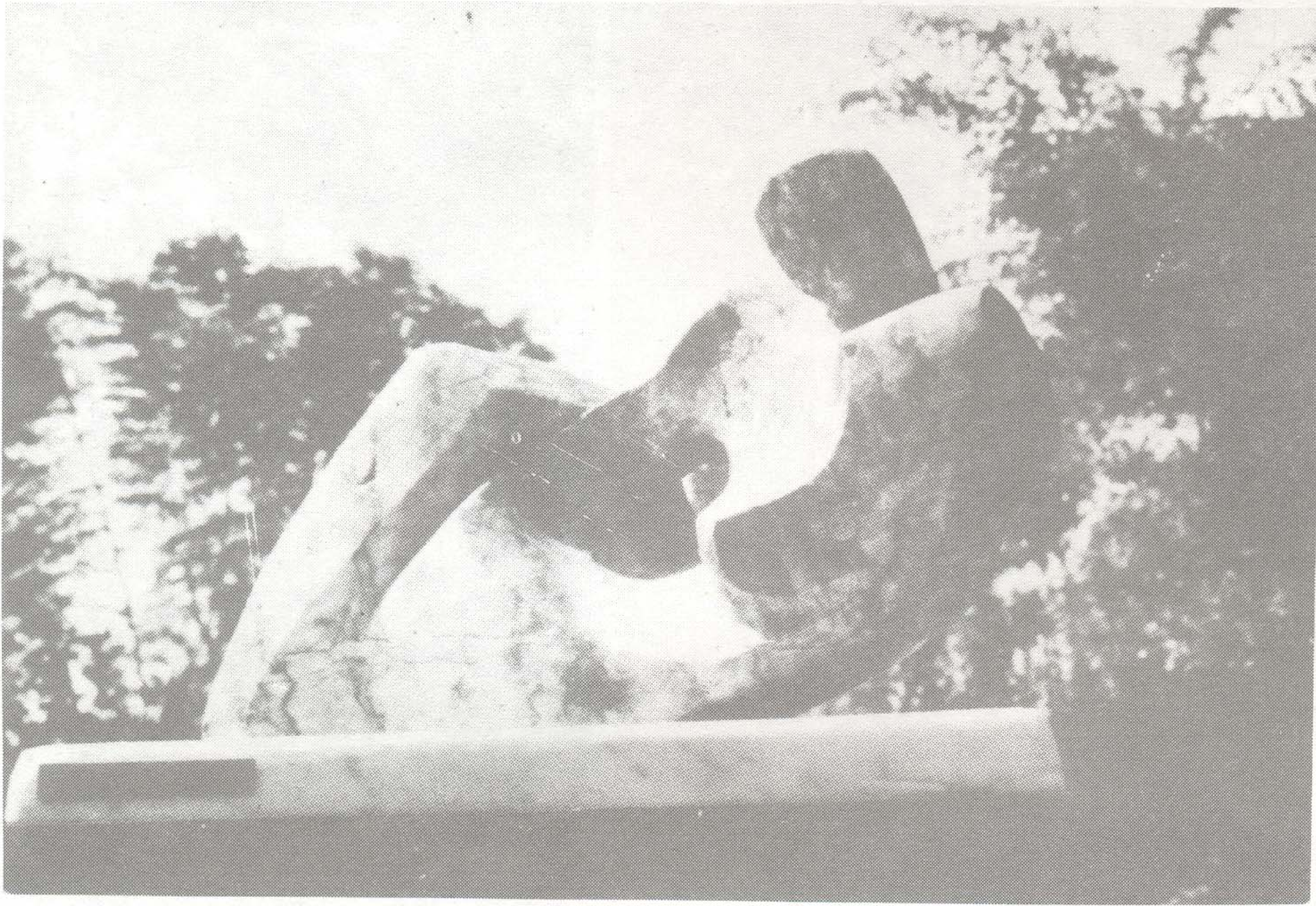
وعلى الرغم من (عبد الرحمن مؤقت) في كثير من أعماله التي تنبع من خلاصة تجاربه الفنية والحياتية، فإننا نلمح بعض التأثيرات المباشرة لعدد من الفنانين الغربيين في بعض أعماله وهو مايؤكد عشقه الكبير لأعمال هؤلاء الفنانين، وقدرة ذاكرته على استيعاب حلولهم التشكيلية، وعكس دونما إرادة واعية، رغم مايتمتع به من قدرة على الثبات والصبر ورفض مايخالف أهواءه.

ولذلك جاءت معارضه المتوالية، التي أقام بعضها في



عبد الرحمن مؤقت

حديقة السبيل في مدينة حلب، تعكس قلقه في البحث عن الصيغ الجديدة للنحت، وامتلاكه اللغة النحتية المتفردة، فأعماله في تلك المعارض، تنوس بين التجريد المستند الى ملامح بشرية من جهة وبين التعبير التشخيصي الذي تكتنفه معالجة تجريدية، وهو مانراه جليا في تلك الملحمة الحرية الضخمة الي عرضها في حديقة السبيل حيث يتجاوز قطرها (٥ر٢) م وهي كتلة صخرية واحدة، تمثل جانباً من القضية الفلسطينية ومعاناة أبناء الأرض المحتلة النازحين والقابعين في مخيمات البؤس والشقاء، وقد أطلق عليها اسم (القضية).



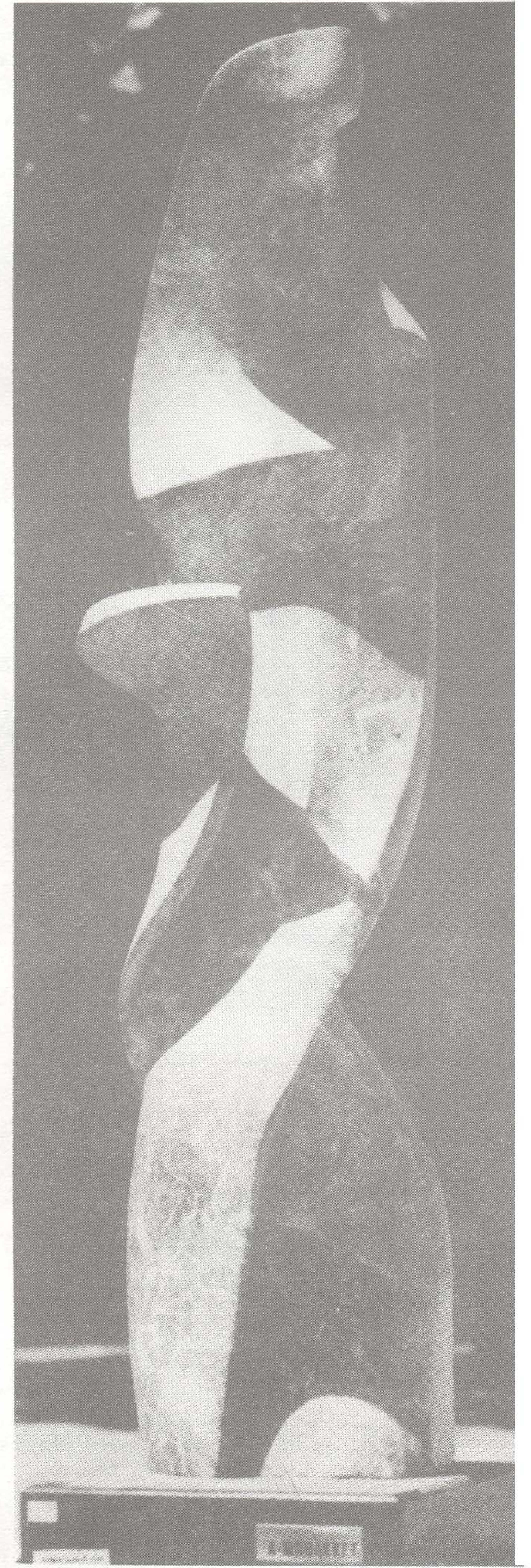
عبدالرحمن مؤقت

والقضية بمجملها «عمل ضخم يجسد الصراع بين كتلة صخرية كبيرة دائرية يتحرك حولها أشخاص، بعضهم يموت، ويصارع آخرون ليتغلبوا على القوى التي أحاطت بهم، وجعلتهم في وضع مؤثر، فيها الطفل والمرأة، وفيها تجدد الحياة وبعثها، وحوار الصخر القاتل مع القوة الانسانية، وهي تميز بالتكوين الدائري، الذي يجعل العمل متماسكاً من كل جوانبه، يطل علينا بحضوره الذي هو نتيجة للحركة ولعل الصياغة التعبيرية التي تسربت لها العمل، جعلته يبتعد من أعمال (عبد الرحمن مؤقت) الأخرى التي يلح فيها على التوازن أو المفهوم النحتي للشكل العضوي، أو الانساني الذي يتجسد عبر سطوح تتداخل، وفراغات تتشكل نتيجة لهذه السطوح، وحضور هو أساس التجربة» (٧).

ولذلك فإننا نرى الفنان في مثل هذه الأعمال، أكثر حضوراً بطاقاته الخلاقة، ووعيه الفكري والاجتماعي، الذي يفرض عليه حلولا تشكيلية تتوافق مع موقفه بعيداً، عن كل التقنيات التي تفرضها ثقافته البصرية، وطموحاته في جعل العمل النحتي مجرداً من المفردات التشخيصية التي تقيد الفنان وتعوق إبحاره في عوالم التشكيل الحر.

فالفنان في مثل هذه الأعمال، يرى نفسه معنياً بالهموم الاجتماعية، والظروف التاريخية التي تعانيها أمته، وهو يرى أن:

«الفنان وتر حساس في المجتمع، يتأثر فيشحن فيهتز، وترتد شحناته أعمالاً فنية للآخرين بعد أن يتمثل هذه الانفعالات وينظمها من خلال لغة فنية، فهو حتماً متلزم، شاء أم أبى، ذلك لأنه يعيش ضمن مجموعة إنسانية ينتمي ليها، فالالتزام حالة المعايشة والمشاركة والمعاناة وتحمل المسؤولية - فهو يطالب الفنان - في التخلي عن فنية العمل الفني، ويخاطب الجماهير بغية الاعلان والصحافة، لأن لغة الفن لغة متطورة عبر التاريخ الانساني، وفهمها يحتاج الى ثقافة وتربية، ومتابعة، وهذه المسؤولية فردية على الانسان، ودور تقوم به أجهزة التربية والثقافة، ويمكن أن يشمل النقاد - وهو يرفض - من الفنان الانسلاخ ويؤكد ضرورة الانتماء والمعايشة، لكنه يرى أن لكل فنان لغته الخاصة،



عبد الرحمن مؤقت

في التعبير، تتناسب مع موقفه من الفن فهذا حق له، وإلا فقد يتخلى عن موقفه كفنان في المجتمع»(٨).

ونحن نلاحظ هنا سمة يمتاز بها الفنان مؤقت، تتمثل في تعامله مع المواد التي يتشكل منها العمل النحتي، فالعمل الذي يتصدى له بحماس شديد، ورغبة صادقة، يخصص له مادة (الحجر) التي ترضي طموحه في الترويض والإخضاع للقيم الزمنية، الأزلية، ويخرج معه بإحساس المنتصر على مادة صلبة، يريد لها الخلود بإرادة لاتفل من عزمه، أو تخفف من عناده، أما ذاك العمل الذي أراد له أن يكون وسيلة لتنفيذ شهواته، في (فانتزيا) النحت، وعكس القيم الجمالية الخالصة، فإنه ينفذه من الجص، أو الرخام، أو بعض المواد الأخرى المطاوعة التي تحقق مآربه دونما عناد.

فهو يشعر «**أن مادة الطين لاتكفي طاقاته التعبيرية، وأن اختياره لمادة الحجر التي آحبها منذ طفولته يحقق له ذلك**» (٩).

وقد حاول ان يخضع الطين لإحساس الحجر، خاصة وأن الحجر مادة موجودة في حلب، وهو أقدر على استيعاب رغباته في بناء السطوح، على النحو الذي يمنحه الإحساس الذي يريد.

ولذلك جاءت تجاربه مع المواد الأخرى، سوى الحجر أقل توهجاً وأكثر تألقاً، فهو «**لايقدم عبر تجاربه الأخرى التي قدمها عن طريق المواد المختلفة مايوازي تجاربه في النحت على الحجر) الذي يصل في بعضها الى المستوى المميز بالمعنى الحقيقي، وهو يتفرد في هذه الأعمال، ويقدم مايمكن ان نعتبره تجربة خاصة بالمعنى الحقيقي للكلمة**»(١٠).

كان «عبد الرحمن مؤقت» يجالس الفنان لؤي كيالي في مقهى القصر، وتدور بينهما أحاديث شتى حول الفن وعوالمه وأدواته، وكثيرا ماكان الحماس يثير رغبته في السفر الى روما والتعرف على الأعمال النحتية فيها، ومشاهدة أعمال مايكل انجلو، وسواه من عمالقة الفن الإيطالي، وعندما رحل الفنان لؤي كيالي بموته المفجع أحس عبد الرحمن بفراغ كبير، وشعر بضيق شديد، فشد رحاله الى روما في عام (١٩٨٠).

وهناك تعرف عن كثب على أبرز معالم الفن قديمه وحديثه، وشاهد معظم الاتجاهات السائدة في فن النحت، بيد أنه لم يتردد في دراسة النحت العاري في أكاديمية روما حيث أنتج بضعة أعمال صقلت موهبته، ورروت بعض عطشه الذي كان يستشعره، وقد أقام معرضا لهذه الأعمال في (غاليري بوتيكو دي كواردي) بروما ثم شد الرحال الى حلب في العام (١٩٨١).

وفي حلب واجهت الفنان مصاعب عديدة حيث

أسندت إليه مهمة الإشراف على قاعة مطالعة الأطفال في المركز الثقافي العربي، ووجد في هذه المهمة عائقاً لتنفيذ طموحاته التي يسعى إليها، فراح يضع بعض الدراسات لأعمال نحتية جديدة رغبة منه، في تنفيذها في الفرص المقبلة، وبالفعل فقد باشر في إنجاز بعضها حين تفرغ لإنتاجه الإبداعي في محترف خاص بحديقة الشهباء منحته له بلدية حلب.

وفي منتصف الثمانينات أسندت بلدية حلب عمل نصب (الشهداء) للفنان، (مؤقت) الذي انتشرت أعماله النحتية في عدد من ساحات حلب، ودوائرها الرسمية التي تملك حدائق تابعة لها كمصرف سورية المركزي والمتحف الوطني بحلب وغيرهما، وخصصت ساحة سعد الله الجابري أمام الفندق السياحي لتحتضن نصب الشهداء الذي سينفذه الفنان.

وقدم الفنان نموذجاً مصغراً لهذا النصب في تكوين هرمي متطاول، يضم مجموعة من الأشكال الأدمية التي تمثل شهداء الأمة، وقد عالجه الفنان برؤيا واقعية محدثة، حافظ فيها على ملامح المجسد الإنساني العاري بإحساس يقترب من التعكيبية، بسطوحه وزواياه الحادة، ثم تفرغ لتنفيذه (بضعة أشهر) لاتتناسب مع حجمه الذي امتد الى أكثر من عشرة أمتار شاقولية، وخمسة أمتار عرضية عند القاعدة.

وقد دأب الفنان على تنفيذ العمل من الحجر الحلبي، تحت ضغوط مطالب البلدية في إنجازه في مدة محدودة وفق عقد يلزم الفنان غرامة التأخير، فما كان منه إلا المسارعة في تنفيذ العمل مستعيناً ببعض طلابه الذين كان يدرسهم في مركز الفنون التشكيلية.

وإذا كانت الإحباطات النفسية تترك أثرها البليغ في عمل الفنان، وإنتاجه فإن الفنان لم يستسلم لها وأصر على النهوض من جديد حين أسندت إليه مهمة العلم في نصب تذكاري (المجد القتالي) عند مدخل الرستن، حيث انتقل الفنان مع أسرته، الى بلدة الرستن قرب حمص، وأقام فيها يعمل بهمة متواصلة من أجل إنجاز هذا العمل الضخم، الذي تنفذه الفنان من الرخام المستحضر من إيطاليا.

وكانت النتيجة مشجعة في هذه المرة، إذ انتصب العمل بقامته الفارعة وتشكيله الهرمي، ورخامه على قاعدة جميلة، أحاطت بها أحواض الورود والخضرة، مؤكدا براعة الفنان في الصياغة الواقعية لمادة عنيدة كثيرة الحساسية، ولعل هذا النصب يعتبر من الأعمال المتميزة، فقد تفرد عن أمثاله بدقته المتناهية، ومادته الرخامية.

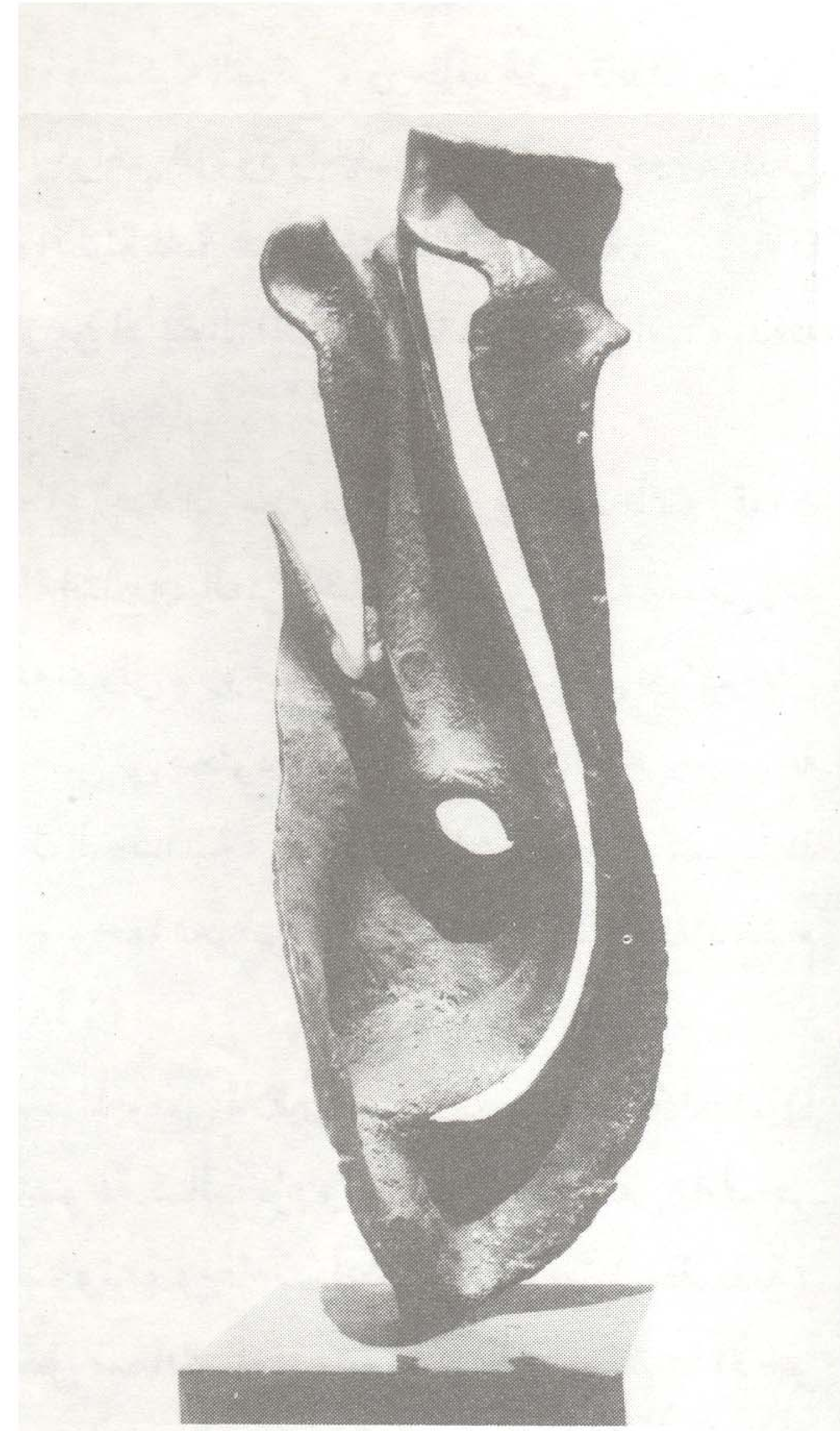
وبذلك استطاع (عبد الرحمن مؤقت) ان يستعيد تألقه وقدرته على مواصلة إنتاجه، الفني الخاص، الذي أحبه وسعى إليه منذ انطلاقته الأولى، ووجد الفرصة سانحة كي يعكف على الإنتاج المتواصل في محترفه بحديقة الشهباء، فأنجز مجموعة من الأعمال الرخامية والحجرية ذات الحجوم المتوسطة والصغيرة، وتوجها بمعرض خاص أقامه في صالة بلاد الشام في العام (١٩٨٩).

وضم المعرض ثلاثين عملاً نحتيا استخدم فيها خامات متنوعة كالرخام والحجر، الأصفر والحجر الأسود والبرونز، وجاءت أعماله عبر صيغ مختلفة، بعضها يحمل سمات الواقعية المبسطة، وبعضها الآخر تتراءى فيه ملامح التعبيرية الى جانب الأعمال التي غلب عليها الطابع التجريدي، وقد توزعت بين التكوينات السابحة في الفراغ، والتشكيلات الجدارية المسطحة (الروليف).

ولعل موضوعات الفنان هذا المعرض، جاءت متنوعة بتنوع موادها، فبعضها استمد حضوره من الجسد الأنثوي الطافح بالجمال، والرشاقة، وبعضها استمد قيمته من التخليص الحاذق لأشكال الطيور، وبعض الحيوانات كالثور والنمر، أما الأعمال التجريدية، فقد كمنت قيمتها في المؤلفات التي تجمع رشاقة الشكل، الى انسجام العناصر، وغنى السطوح، التي يتناوب فيها الأملس الناعم بالخشن الدافىء.

وقد ترك ا الفنان في معرضه هذا، انطباعاً حسناً لدى معظم الأوساط الفنيةو والثقافية، وأكد من جديد هذا الفنان المتصاعد، الذي تنوعت أساليبه وانجلت براعته عن فهم واع للقيم التشكيلية والجمالية لفن النحت.

وفي مطلع التسعينات نقل الفنان بعض انتاجه



عبد الرحمن مؤقت



عبد الرحمن مؤقت

الى دمشق، وأقام له معرضا في صالة (السيد) حيث تابع جمهوره بكثير من الاهتمام والتقدير.

وفي ظروف التغيرات الاجتماعية والمفاهيم الفكرية التي سادت الساحة العربية والعالمية في نهاية القرن العشرين أخذ الفنان عبد الرحمن مؤقت يميل نحو التفكير بالقيم التراثية العربية وللإسلامية، وراح يعيد النظر فيما تركته هذه القيم من حالات روحية. وتأثيرات مادية في الفن والحياة، وشرع يتمثل تلك القيم بعقله وقلبه وسلوكه، فانعكس ذلك في إنتاجه الابداعي، حيث دخلت الرموز الاسلامية في منحوتاته المجردة، وحاول ان يستقي من المحراب والهلال، وغيرهما من الرموز العربية للإسلامية تشكيلات جديدة، أودعها في منحوتاته، في سعي منه لخلق توازن بين الفكرة والتشكيل، ضمن صياغة معاصرة اعتمد فيها على (مادة البرونز) الذي سخره لمعالجة موضوعاته، وقد كسا بعضه بالأخضر الفيروزي الذي يشع بالصفاء الروحي والوجد الانساني.

وقد اختار المؤقت، لمنحوتاته هذه حجوماً صغيرة راحت تتسامى في أشكالها الرشيقة التي تغلغلت في الفضاء المحيط، بها دونما حضور واضح للكتلة المتوزعة، في أرجاء المنحوتة التي كثرت تجاويفها، وتوازنت عناصرها موحية بالتقشف والبساطة عبر صيغ جمالية مكثفة.

وأقام لتجربته هذه معرضاً في صالة بلاد الشام في نيسان من العام (١٩٩٤)، وقد تكون هذه التجربة إحدى المحطات المتميزة في مسيرة (عبد الرحمن مؤقت) الإبداعية لأنها تشكل منطعفاً واضحاً في تفكيره وإنتاجه.

هويّة النحت السُّوري القديم في أعمال النحات أكثم عبد الحميد

سعد فنصة

من المؤكد أن الانسان البدائي، نحت تماثيله مستخدماً العظم والطين والحجر - الآلهة الأم - كما دعيت، ولعلها الدليل الأول على ظهور عقيدة الخصب، التي استمرت زمناً طويلاً فيما بعد، كما صنع تماثيل للثور والغزال والماعز الجبلي، ونقش على القبضات صوراً حيوانية وانسانية مختلفة، وقد مرت الفنون البدائية بمراحل تطورية انتقلت فيها من البساطة والتجريد الى الواقعية والتعقيد. كما أنها خضعت لدراسات عميقة، وتفسيرات متمايزة، قليل من الباحثين، يعتقد بأنها مورست من أجل (الفن) فقط، بلا هدف آخر، ويرى آخرون بأنها تحمل مضموناً سحرياً، من أجل تسهيل عمليات الصيد وقنص الطرائد، بينما حملها البعض معانٍ جنسية تتعلق بالخصب وتجدد الحياة.

إلا أن المثير في تفسير بعض الدارسين بأن (الفنون البدائية) تدل على نظام ميثولوجي اجتماعي، معقد ومتطور، تحكمه عقائد معينة، آمنت بها تلك المجتمعات، وهي تعكس فكراً منظماً وشاملاً وراسخاً في أذهان حامليه، يحدد موقفهم من القضايا الكبرى التي تمسهم، كالموت والحياة والجنس والغذاء والحماية وما الى ذلك.

ويُعتقد أن الأنوثة والذكورة، كانتا في جوهر معتقدات وفنون ذاك الانسان، لأنه رأى فيهما عالمه الداخلي، الذي أراد ربطه ودمجه بعالمه الخارجي.. أي ببيئته، فصور تلك البيئة وحيواناتها، معتبراً (الثور) رمز الفحولة، والفرس رمز الأنوثة، وما الى هنالك من (رموز) استقرأت على ضوء المعارف المحدثة.

وبغياب الكتابة عند (الانسان البدائي) يعد (النحت) والأشكال المرسومة نوعاً من الكتابة التصويرية المبكرة، التي أراد الانسان من خلالها تدوين أفكاره ومعتقداته واعطاءها المعنى الرمزي الذي لايدركه بالتأكيد أحد سواه.



أكثم عبدالحميد



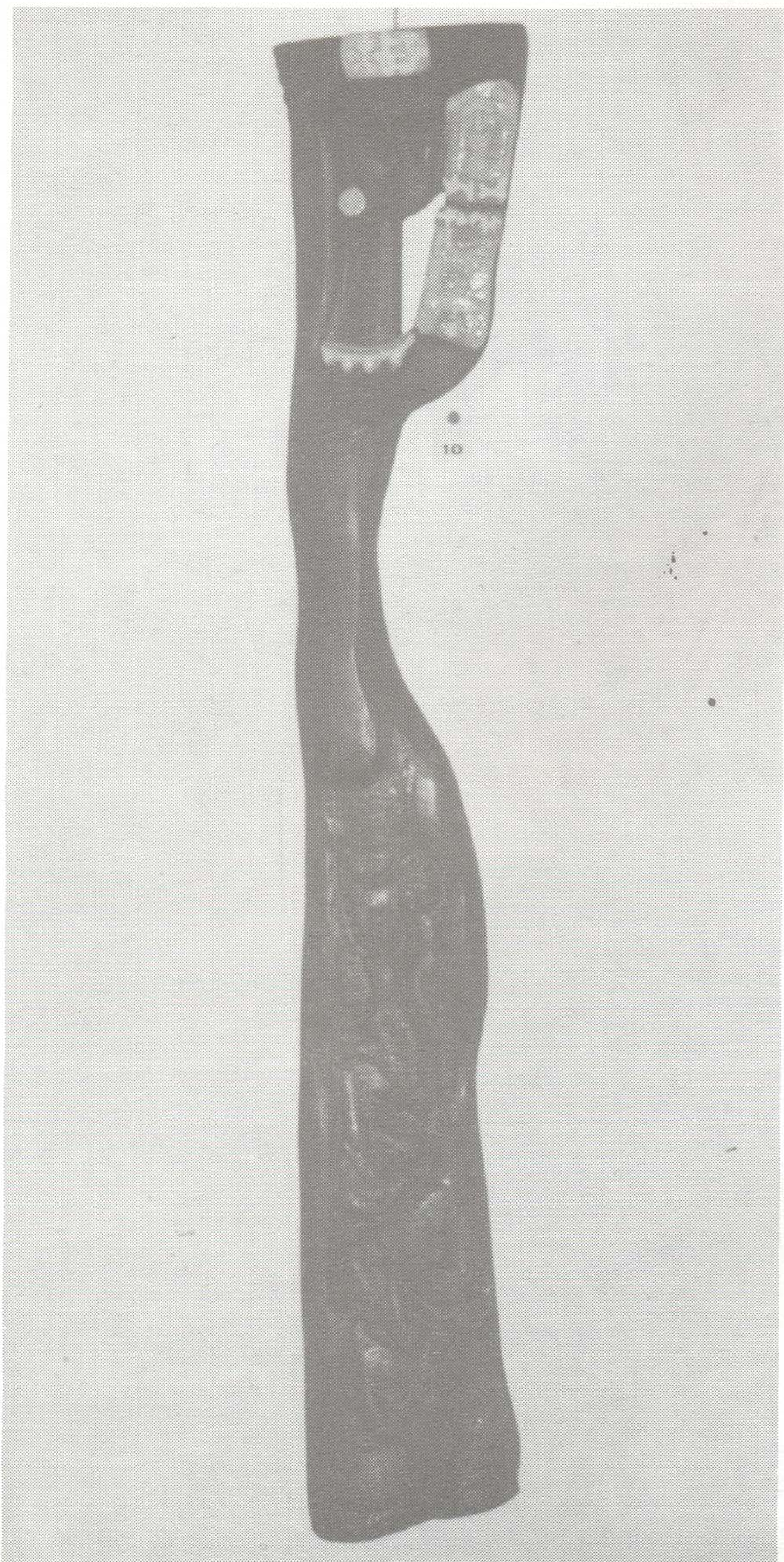
أكثم عبدالحميد

إن التماثيل الطينية والحجرية، المكتشفة في تل «المريبط» وتل «أسود» في سورية* منذ الألف الثامن قبل الميلاد، ومواقع أخرى في عصور لاحقة والتي أولت أهمية بالغة، لإبراز مناطق الخصب كالصدر والبطن والأرداف، وعبرت عن عقيدة جماعية، احتلت فيها (الآلهة الأم) مكانة مقدسة، تعود في جذورها الى العصر الحجري القديم.

ومؤكد أيضاً بأن مفتاح الهوية في الفن السوري القديم كان (النحت) تحديداً من خلال تلك الشواهد الضخمة، التي تتزامن بكثرة على أرجاء سورية التاريخية، أو التي تكشف عنها الحفريات أو التنقيبات الأثرية، أو غيرها التي بقيت صامدة، فوق مستوى سطح الأرض، لتدلل على ماتركه الفنان السوري القيم، كتدمر، والرصافة، وعمريت، وبصرى، وأفاميا، والقائمة تطول من أوابد باختلاف أزمانها التاريخية ونشوء حضارتها، واذا كانت شاهدة الى اليوم، فإن هذا المعمار بتفرده وجماليته التي تبهر الحواس، لم يكن إلا بتطور مطرد في ذهنية (النحت) الى أجلّ قيمة وأجمل صورة.



اكثم عبدالحميد



اكثم عبدالحميد

هذا الارث الممتد على كل بقعة من سورية مدينة وقرية، قد أثارت روح البحث عند النحات (أكثم عبد الحميد)** موضوع النص، متجاوزاً الشوفينية القومية بربط الفن بالمعنى الانساني والبيئوي المطلق، وكرس لتجربته النحتية [التفرغ] الذي منح نتاجه الابداعي، غزارة لم تقلل من أهمية مضامينه التعبيرية، ولاأسلوبيته المتنوعة، بين الخشب والخزف والبرونز.

لقد نشأ الفنان في أحضان طبيعة ساحرة بين الجبل والبحر، تمتد بينهما غابات من أشجار الليمون والزيتون والجوز، تماماً كالطبيعة البدائية التي عاشها الانسان القديم، متفحصاً جذوعها وأخشابها مختاراً منها مايصلح لازميله ومحفه، مكتسباً لخبرة واسعة على مادة الخشب، وهي المنحى الأهم في تقنيته، التي تفرد بها، فيما بعد، شاغلاً عليها، دونما تخطيط مسبق، ولم يكتف بالخشب بل كانت أنامله الصغيرة تلعب على (الطمي) الذي تخلفه حواف الأنهار



أكثم عبد الحميد

والجداول الصغيرة ليشكل منها منحوتاته الطينية الفطرية الأولى.

وبالتراكم المعرفي بدأ الفنان مغامرته القاسية على صعيدين أساسيين هما وعاء البيئة، والوعي الحضاري بمنهجية الالتزام بهوية، وثقافة المنطقية العربية السورية، التي فتحت للعالم آفاقاً خطيرة للنحت منذ الألف العاشر ق.م، لا لأهمية عن اكتشاف أول أبجدية في العالم من «أوغاريت» (١٤٠٠ق.م) في حدود المنطقة التي كانت مسرحاً للإبداع الانساني الحضاري***.

بداية خاض تجربته مفتوناً بالأسطورة، والرمز المعقد الذي استخلصه من حضارات المنطقة إلا أنه سارع بالتحرر من الإغراق بالرموز الى محاولة التبسيط في فن

(الجداريات)، النحت البارز، الذي اعتمده أسلوباً تشكيلياً يقدم فيه رؤيته المتجددة دائماً، فهو لم يقف عند الأسطورة الملحمية جامداً متأطراً وإن كانت بعض الأعمال تبدو تراثية أحياناً، من حيث الفكرة، إلا أنها لاتلغي مشاريع التمرد من خلال طرح حلول تشكيلية، بالبحث في الكتلة، وفراغاتها المحدثة، والتي ضمنها الايحاءات المختلفة، ومن منظور هذه الرؤية لايخفي اعجابه بفن النحت السوري القديم حيث يجد فيه القيم الأصيلة والمبتكرة، إلا أنه لايستنسخها، ولايقلدها، ولايعيد صياغتها، بل يرمز اليها بلمحات بسيطة محددة، فكان الهلال، والطيور، والبيوت المتآلفة، والوجوه الأنثوية بملامحها السورية الفينيقية، تتكرر في أعماله مؤكداً على تقديم الرموز الخاصة التي احتضنتها ذاكرته المعرفية بهوية الفن السوري الأقدم.

لقد كان أكثر التصاقاً ببيئته، عندما اختار مادته منها، ليكشف أسرارها (الخشب)، شاغلاً عليها بفهم عميق لماهيتها الفيزيائية، وبتطور المادة والتقنية، أمام إزميله، غدت سطوحه، وفراغاته، ورموزه أكثر حرارة وانسيابية وتركيزاً على العناصر المضمنة الأهم، مبتكراً قيماً محدثة في الحركة والشكل والجسد، وبهذا التفاعل العميق مع المادة أصبح يمتلك الشعور الحدسي في قيادة ازميله روحياً، وليس مادياً، ليتجاوز مرحلة كانت، ولازالت من أجمل ابداعاته على خشب الجوز والزيتون، وهي الفترة التي رسخ فيها رؤيته (التعبيرية) نحو عمق فني وانساني جديد، كذلك قدم عدداً من الأعمال ذات الطابع السياسي المفعم بالتمرد، والرفض لما يحصل من انتهاكات لاانسانية للعدو على أرضنا العربية، ومواضع أخرى من هذا العالم المتوتر.

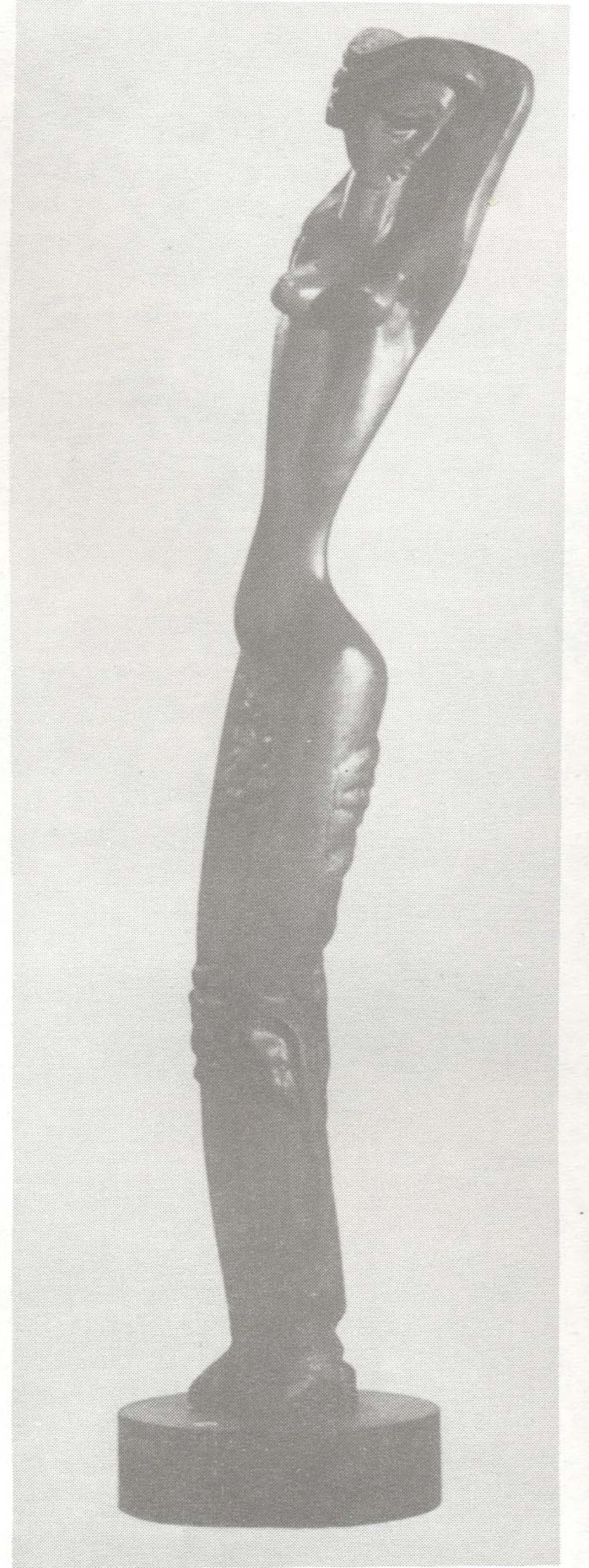
وجاءت المرحلة التالية، التي زار فيها بلدان عديدة من العالم منها مصر وانكلترا وألمانيا، واطلع على ثقافاتها الابداعية إلا أن تأثره بهذه الثقافات، لم ينعكس على عمله، ومفاهيمه النحتية، بل ظل مخلصاً لحالة ذاتية خاصة آمن بها منذ البداية، تختصر رؤيته لهذا الكون يجردها في أعماله دون تدخل أي مؤثر خارجي، من آراء النقاد أو المفاهيم العامة، أو تجارب عمالقة متاحف برلين، أو المتحف البريطاني والمصري.



اكثم عبد الحميد

ولابد أن رحلاته الإطلاعية، الى عدد من دول العالم، ومتاحفه، قد زادت من حصيلته المعرفية، والذهنية، والبصرية، إلا أنه لم يستقدم وسائل وطرق تعبيرية غريبة لأنه أساساً بنى ثقافته النحتية على أسس الحضارة السورية القديمة بكافة معطياتها الروحية والثقافية والابداعية.

لذلك فإن اسقاط مدارس الفن المحدثة في العالم لاتنسجم مع التحليل النقدي لأعماله الفنية، بل ويكون هذا التحليل إجحاف بحق الاثنين معاً.

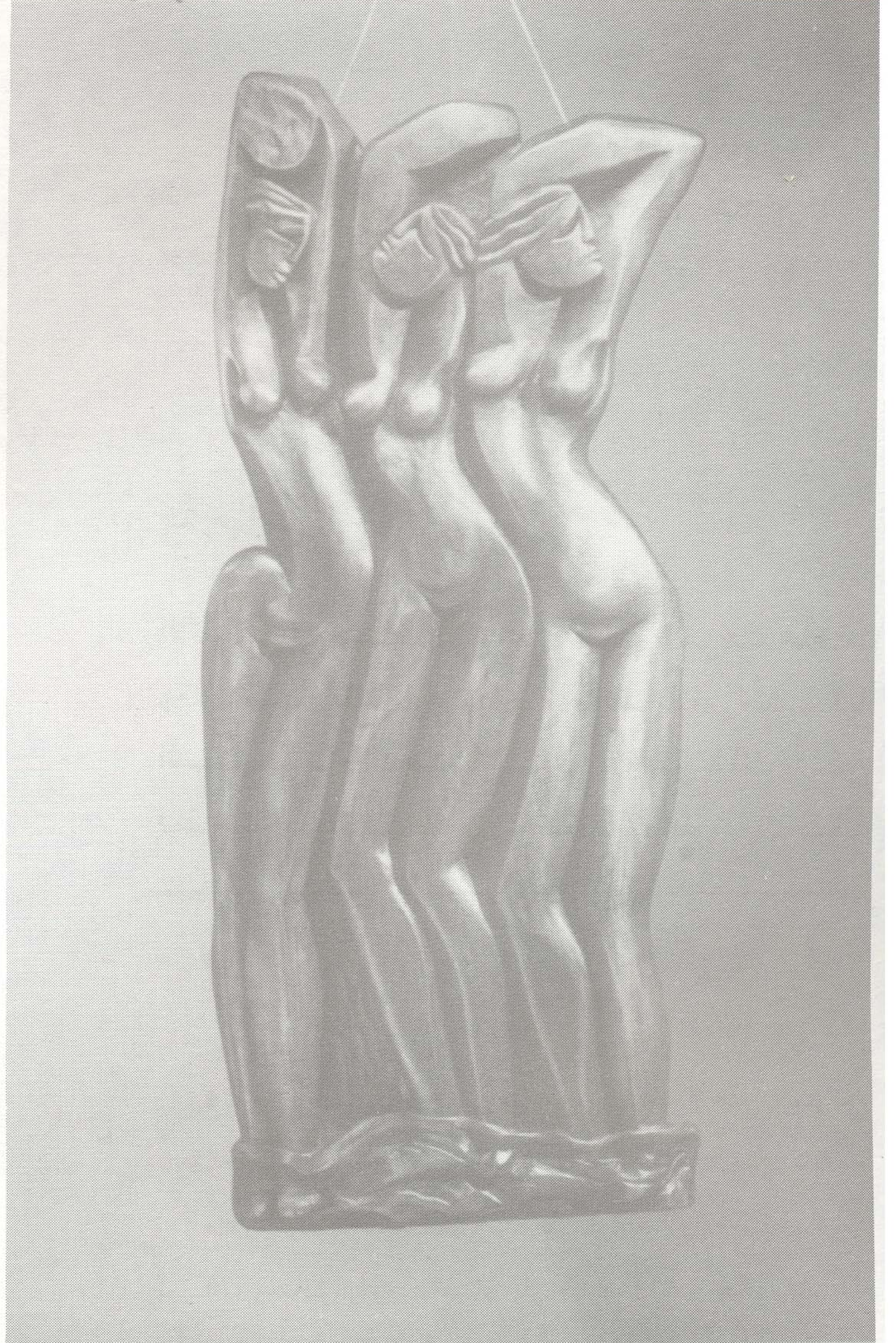




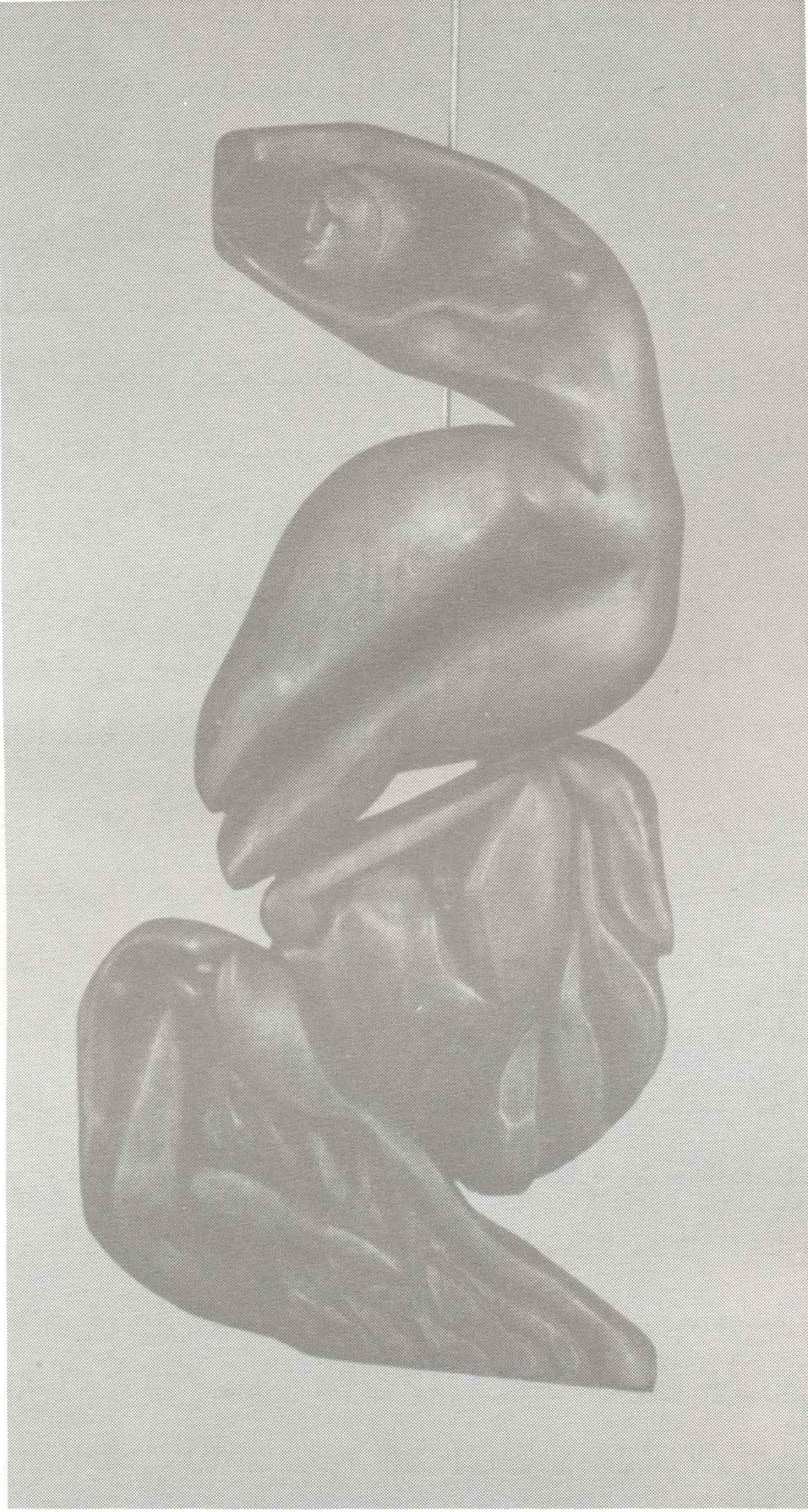
لقد راقب الفنان نتاج حضارة (أوغاريت) - رأس شمرا، وتفحص عن قرب ابداعات فنانيها، ورموزهم، ونسبهم، لكنه لم يعمد الى المحاكاة والنسخ من الآثار السورية، بل وظف كل هذه المعارف في رؤيته النحتية الشاملة، وتعداها الى النشاط (الانساني البدائي) في الفن المبسط والمجرد بانعطاف كبير نحو الطبيعة، أو بتعبير آخر نحو عناصر الجمال في الطبيعة، تماماً كما فعل الفنان البدائي.

وإن اختياره (للغة النحت) كوسيلة للتعبير، كانت ومازالت اصراراً، وهاجساً ملحاً، على اثبات رؤيته الشخصية وثقافته المعرفية، في التاريخ الانساني وكان يردد دائماً: [مالم يكن الفن بهاجسه الأعظم لاحقاق انسانية الإنسان فهو تعسف بحق الاثنين].

وفي هذه المرحلة برزت الحركات التعبيرية الجديدة، والرموز المحدثة، فأدخل عناصر جديدة على العمل النحتي، وبات يهتم أكثر بالتكوين الفراغي، وبحركة الجسد الأنثوي، الذي لايخفي شهوانية طاغية على ماعداها من رموز، وجاءت عناصر النحاس الأصفر والأحمر، لتدخل في صلب العمل



اكثم عبدالحميد



اكثم عبدالحميد

النحتي، مكونة عناصر تشد الانتباه الى زوايا (التكوين الانساني) حصراً، ورافقها اهتمام بالأعمال البرونزية المتوسطة والصغيرة، والتي تدور بمجملها في فلك الانسان ونزعاته المرمزة عبر الحركة التي تتصادم وتتلاحم وتنفرد أحايين أخرى في وضعيات أنثوية، تنبض حيوية، وحياة، ورقّة، تجمع في واقعية التمثيل ثقل (البرونز) ورشاقة الحركة، وسكون التوضع وفورته، برودة البرونز وحرارة الجسد، وهكذا استطاع أن يحرك الكتل البرونزية الصغيرة، في مشروع مختلف، عن الجماليات النحتية المعاصرة، والتراثية، محققاً الانسجام بين رسوخ الكتل وحيوية الحركة والتعبير.

وهذا ينطبق أيضاً عند بعض الأعمال الخشبية الضخمة، حيث نلحظ مبالغة في حجم الأرداف، والساقين، أو طول النسبة عند الخصر والجذع لدى جسد الأنثى، اذا اعتمدنا قواعد التشكيل الجمالي المعتادة، بينما في تعبير الحركة، والتكوين، لالتفاف تأتي هذه المبالغة موظفة بكسر جمود قواعد التكوين النحتي، وهي بقدر ماتخدم جمالية وانسيابية التكوين الانساني، تخدم أيضاً شاعرية الحركة في أجمل صورها.

وتأتي المرحلة الثالثة، وتبدأ مع بداية عقد (التسعينات)،

وهي تحمل زخماً أكبر، وتنوعاً أكثر في المواد، التقنيات المسخرة في صلب العمل النحتي، فمن النحاس الذي أدخل على الأعمال الخشبية الى تقنية البرونز الى الاهتمام بالخزف الملون والمشوي، يُسقط هذه المرة تجربته النحتية، في العنصرين السابقين، على الخزف متفرداً بصياغة بصرية لونية في استخدام الخامات الطينية، ومعالجتها تكويناً وتلويناً فيه من التضاد، الكثيرة وربما لأول مرة يكوّن فنان الجداريات البارزة والأقنعة، وعناصر أخرى من مادة الخزف، وهو لم يكتف بذلك بل عمد الى ادخالها في صلب العمل النحتي الخشبي، شاغلاً على مساحات سطوحه، وضمنها الرموز الانسانية، والدلالات التاريخية بهوية الأرض السورية.

ورافق كل ذلك تجارب جديدة على الخشب بالخروج من منظور (الجداريات) (١٨٠) درجة، الى الكتلة (٣٦٠) درجة، فقدم نماذج مختلفة من الوجوه، وتعابير العيون، وحركة الجسد العاري، مبالغاً في الاستطالة، مرمزاً على وحدة أنثوية فيها من تكوين الخصب، جمالية عناصر المرأة في رمزها الخالد، مع التأكيد هذه المرة على رشاقة الجسد، ودقة صنعته، وملامسة سطوحه، لقد عمد في تجاربه الأخيرة، على التصوير التفاعل النحتي مع الانسان، مستفيداً من الكتلة على مدار ٣٦٠ درجة، موظفاً الجسد الإنساني وانثناءاته في ملاحم تصور الصراعات الداخلية، التي تمور في نفس الفنان، قبل أن يطلقها ازميله، بهذه الحدة، والتماسك، وقوة البنيان:

- [إنه انفعال ذاتي، يخصني قبل أي انسان في هذا الكون، وفيه تكمن رؤيتي].

- [النحات يبتدأ عمله من الفعل الساكن ليحرك الاتجاهات عبر المواد الصلبة، ليخلق الحياة والروح، في الجسم الساكن].

لقد تميز الفنان (أكثم عبد الحميد) بروحية خاصة، من الاصرار والتحدي والسيطرة التامة على كل حرفة وزاوية، وفراغ كتله النحتية، ورافق كل ذلك احساس عميق بالوجود الانساني والبحث عن المطلق، والسؤال المصيري، وكجواب عن هذه الانفعالات الأزلية كان لابد لرموزه الذهنية، أن تتلاقى مع أعماق التاريخ الانساني في نشاطه الابداعي القديم، مؤلفة حلقة، ومفصلاً، بالغ الأهمية مع ماانفرط من مشهدية الفسيفساء النحتي السوري، وهو بذلك يؤسس لمفاهيم جديدة في البنيان الراسخ لهذه اللوحة النحتية.



أكثم عبد الحميد

هوامش:

*: خلال السنتين الأخرتين قدم موقع «جرف الأحمر» المتوضع شرق حلب رموزاً نحتية غائرة لطائر النسر ومنحوتات أخرى هامة لها رمز مزدوج تمثل احداها طائر البوم على الوجه الأول وخلفيتها رأس ثعبان، ومنحوتة لوجه انسان على مداره ٣٦٠ درجة، وبانتهاء الدراسات حول هذه المكتشفات من المتوقع أن تقلب عدد من المفاهيم السابقة وتعيد كتابة تطور الذهنية الفكرية والأسبقية المعرفية لانسان المنطقة السورية، إذ أنه من المؤكد أن هذه الرموز النحتية المكتشفة تعود الى الألف العاشر ق. م (العصر الحجري الحديث).

**: تولد جبلة (الساحل السوري) عام ١٩٥٥ خريج كلية الفنون الجميلة عام ١٩٨١. أقام العديد من المعارض النحتية الهامة داهل سورية وخارجها، تميزت رؤيته النحتية بتجارب متعددة وخصوصية لها بُعد وطابع محلي بيئي.

***: تعد المنطقة المثلثة الممتدة من رأس شمرا على الساحل السوري الهائل خلف أعالي روافد الفرات في الجزيرة السورية الهائل النسول مثلث الابداع الانساني الحضاري الذي قدم خلال الخمسين عاماً الماضية مكتشفات أثرية بالغة الخطورة مما لايقارن بأي بقعة في العالم، والطريف في الأمر أن هذه الابداعات بغالبيتها نحتية.

القيم الجمالية والفنية في منحوتات

لطفي الرمحين
زكي سلام
مصطفى علي

بقلم : عبدالله أبو راشد

* «الفن هو كل ما يهدف الى تمرين الفكر على فهم العالم» * رودان *

مدخل :

ثمة علاقة جدلية مابين فنون النحت السوري المعاصر، والنحت السوري القديم، وإن كانت المسافات الزمنوية الممتدة آلاف السنين في محطات توقف معينة، لاتُلغي الصيرورة، وحركة التغيير، ولا محددات البيئة المكانية والتموضع الشكلي والزمانية أي المرحلة، ولا نمط الحياة الاجتماعية والقيم الفكرية والأخلاقية، التي يحتكم إليها علم الجمال في معاييره النقدية، ومطارحاته البحثية هنا والتحليلية هناك، لديمومة هذا التواصل مابين الماضي والمغرق في قدمه، والحاضر المعيش بكل تلوناته ومعطياته، ومابينها من تفاعل إنساني حضاري مع ثقافات الشعوب، والأقوام المختلفة الأماكن والجنسيات، في دينامية الحياة المجتمعة، والانتماء للجماعة، ومقومات قانون البقاء واستمرار الوجود، مشكلة هذه التفاعلات جوقة لعزف إنساني يشمل كل قنوات الابداع تأثيراً بالآخر وتأثراً به، محاكاة ومشابهة ومعايشة، واختلافاً تمايزاً في الأدب والسياسة والفنون التشكيلية، والتعبيرية والموسيقية والمهنية والتراثية وأنماط المجتمع السائد بأخلاقياته ومنظومة أفكاره في سياق علائقي - تكاملي في دينامية الجماعة والتعبير عن خصائصها المميزة وكينونتها في أرقى صورة وأفضل حال. لاسيما ماتلعبه الفنون النحتية، باعتبارها تأليفاً نسقياً عمرانياً متناغماً مع استمرارية الحياة البشرية وماتعنيه من ثبات وديمومة وشواهد عصور، وماتحتله من مكانة وأهمية في حياة الشعوب وتراثهم، وتاريخهم، من دلائل مكانية، زمنية، وتوثيقية مرتبطة بأشكال الحياة العامة والخاصة، لبنى المجتمع الذي تمثله في أنساق تربوية - فكرية - أخلاقية، فاتحة باب الاجتهاد مشرعة للابداع المنتج الجمالي بكل قنواته.



مصطفى علي



مصطفى علي

من هنا وعملاً بمقولة أفلاطون: [الانسان مثلث الأبعاد، عقل يستقرىء الحق وإرادة تستقطب الخير، وحس يستقطر الجمال] فإننا سنحاول في هذه الإطلالة أن نتوقف بعض الوقت على المنتج المجلي الآني، والأكثر حضوراً في الحركة الفنية التشكيلية السورية المعاصرة، وفنون النحت على وجه التحديد، الذي يأخذ على عاتقه مهمة تلقائية، في تحمل مضامين الرسالة الثقافية - الحضارية، والتواصلية مابين فنون الماضي والحاضر من تقاطع وتمايز، وصيرورة الأجيال المتعاقبة، والمتفاعلة مع ذاتها الإبداعية، وذوات الآخرين الجمالية ذات الصلة بميدان الاختصاص، وبمؤثرات المحيط (المكان - الزمان، المجتمع) والثقافي (فنون الشعوب) في مواقع عديدة من العالم.



مصطفى علي

يقودنا هذا إلى قراءة متأملة لثلاثة نماذج انتاجية في فنون النحت السوري المعاصر، باعتبارهم أنموذجاً، ويمثلون عيّنة مُختارة من شريحة الجيل الثالث للنحاتين السوريين الذين لهم نشاطهم الملحوظ وهم الفنانون التشكيليون: [لطفي الرمحين، مصطفى علي، زكي سلاّم] الذين يشكلون ثالوثاً نحتياً لمواهب فنية خبروية مصقولة بالبحث الذاتي التجريبي، والأكاديمي - المنهجي بعرق السنين، وتنوع الخامات التقنية التي تُجسد المجال الحيوي لتأليف النسق الابداعي للفكرة التعبيرية والفكرية، والقيمة الجمالية، ورصد الحالة التطورية، الابداعات كل منهم في أسلوبيته، ورؤاه البصرية والمعرفية في ميدان عبثه الخاص كنحت متفرد، منخرط في محيط بيئي، ومعايشة يومية للوسط الثقافي والاجتماعي الذي ينتمي اليه.

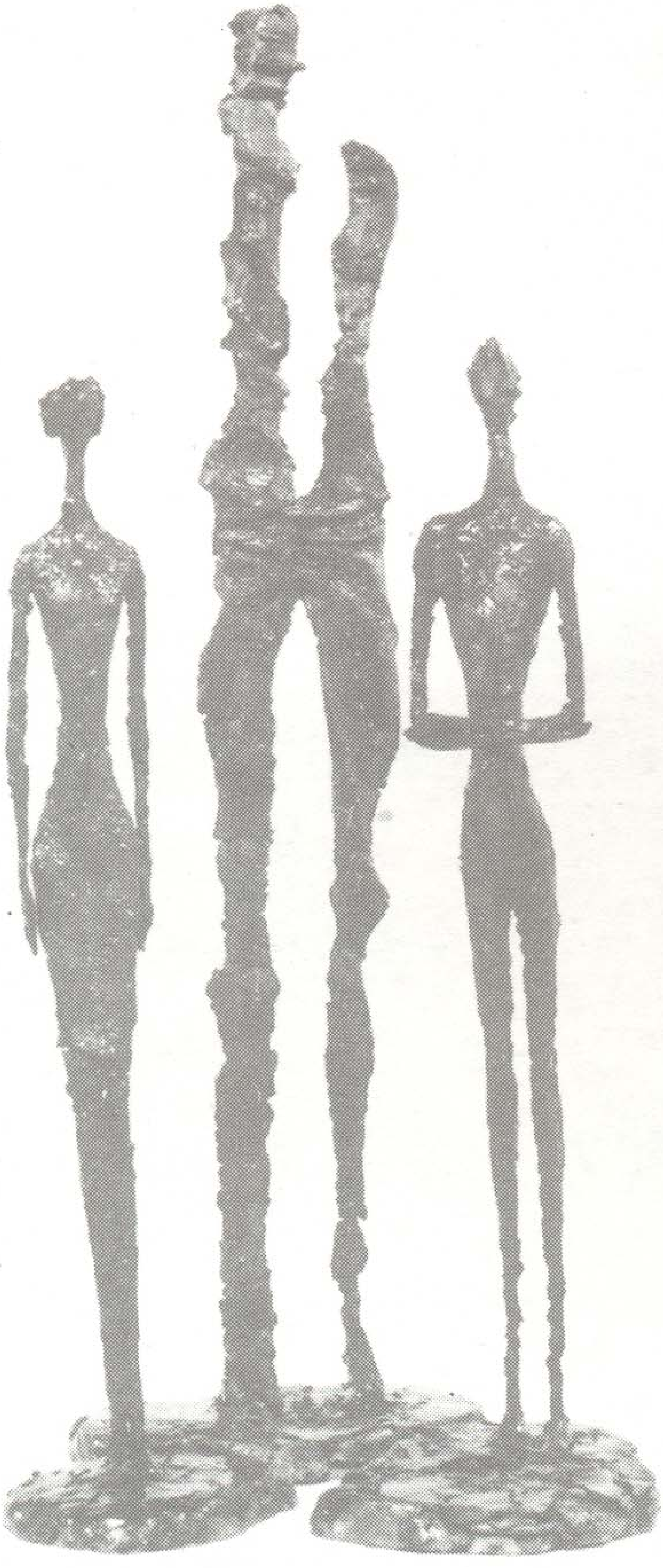
يمكن تناول هذه الثلاثية النحتية (الرمحين، علي، سلاّم) في ثلاثة أنساق رئيسية توصيفية في مجالات المقاربة والمشابهة، والتمايز والاختلاف، ولأسلوب ومساحات التفرد البحثي، والفصل مابينها يكون ميكانيكياً لخدمة الدراسة.

ثمة تقاطع سيكولوجي يجمع النحاتين الثلاثة في بوتقة كنقاط حياتية مشتركة، بعفوية اللحظة الزمانية والمكانية وأنماط الحياة الاجتماعية الحاضنة كعوامل مؤثرة في بنية كل منهم الإبداعية، أولى هذه التقاطعات أنهم ينتمون الى الجيل الثالث من النحاتين السوريين المعاصرين (جيل الخمسينات)، أو من حيث ظروف النشأة الاجتماعية الراعية لمواهبهم منذ الطفولة المبكرة لأسر ذات أصول فلاحية - قروية، وثانيها تعدد المنابر الثقافية والأكاديمية

المتاحة والتي كانت من العوامل المساعدة والفاعلة في صقل مواهبهم، وظروف بيئتهم المحيطة والتي أتاحت لهم فرص التواصل مع فنون الآخرين محلياً، عربياً، ودولياً في تفاعلات عملية، ومشاهدات بصرية تأملية في مراحل الشباب، وأثناء الدراسة الفنية المتخصصة، وثالثاً اعتماد كل منهم على أساليب (البحث التجريبي) الفكرية التأملية، مع امكانيات الخامات البيئية، المتوفرة وصولاً الى أسلوبية متفردة، لكل منهم في مجاله التأليفي والبحثي، بأدواته، ومقوماته الإبداعية في كافة الاتجاهات التقنية والفنية والجمالية.

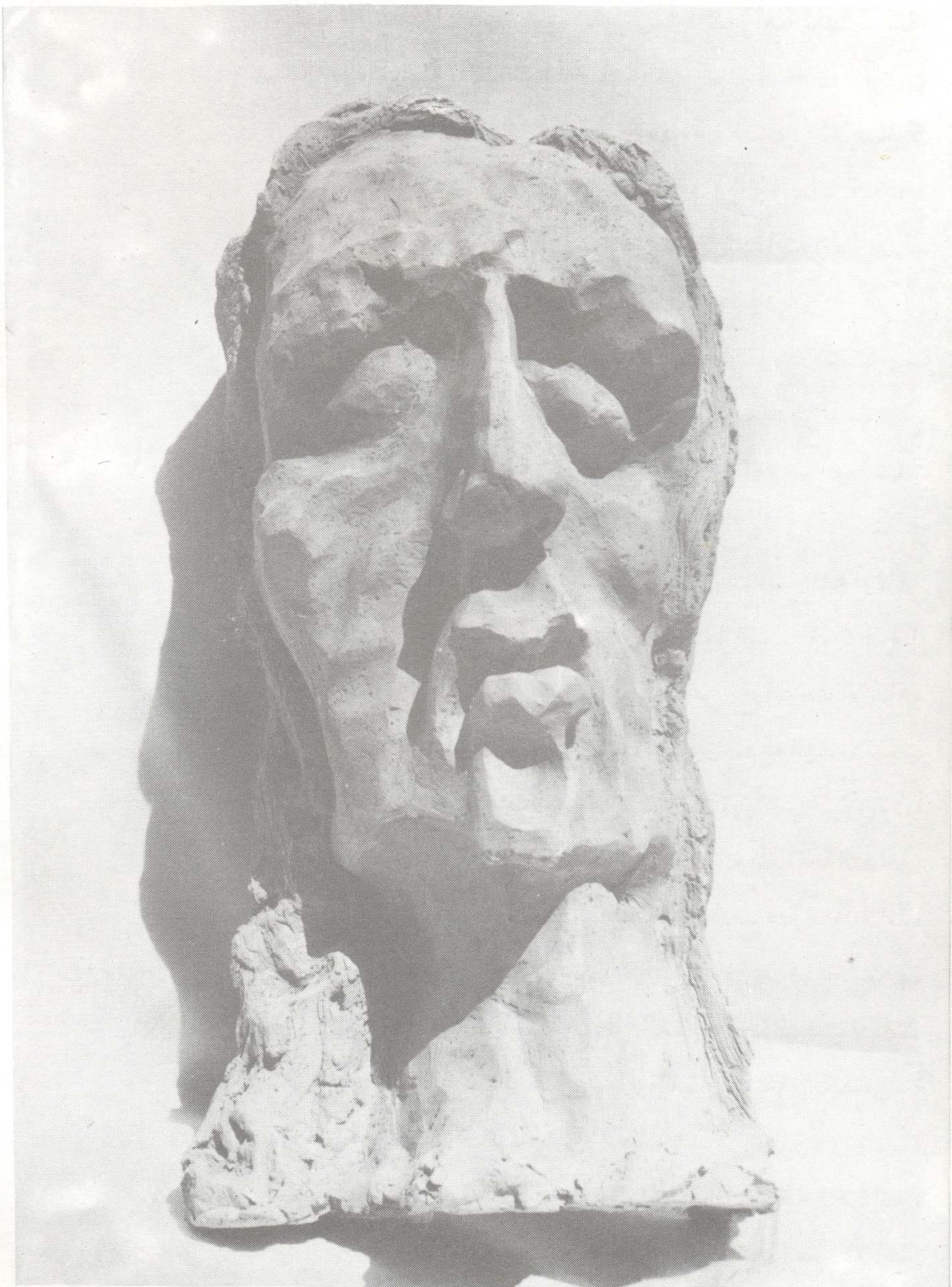
إن البيئة المكانية المحلية (أوابد أوغاريت)، وتعانق الجبل دائم الخضرة مع البحر المتوسط، وأصدافه ومرجانه وقوارب الصيادين، وأنماط حياتهم، هي أرض خصبة لتعرّف النحات (مصطفى علي)، الفطري والمباشر في رحلته الاكتشافية المغامرة عبر تألف الرؤى البصرية والمادية مع الجبل والبحر والأوابد، في توليد الحالة البصرية الفضولية ومهارية التفاعل اليدوي العفوي مع الكتل التكوينية) وملامح السطوح المتباينة، نعومة وخشونة التي تشكلها هذه القطع البيئية المهملة، بداية لخوض غمار التأليف الابداعي المشبع بروحية الطفولي فوق سطوح الخامة، والذي وجد في أسرته مجالاً خصباً لرعاية محاولاته الفطرية التجريبية لاسيما والده، الذي أفسح له الفرصة الجيدة، لاستمرار تواصله مع كتلة النحتية عبر المدرسة، وقبل الدراسة الجامعية، التي رسمت خطوط حياته، ومستقبله في مجال هوايته المرغوب (فنون النحت)، وصقلها منهجياً وأكاديمياً في (كلية الفنون الجميلة) بجامعة دمشق، خطوة باتجاه التواصل الأكاديمي المعمق في إيطالية، لتصوغ منه هذه المعايشة والتجارب نحاتاً له، حضوراً مميزاً في ميدان الاختصاص.

كذلك واقع الحال مع النحات (زكي سلاّم) الذي فتح عينيه طفلاً حاملاً مورثات [بيولوجية] عن والده، ومحيطه البيئي المليء بالمعامل، والصناعات الحرفية اليدوية،

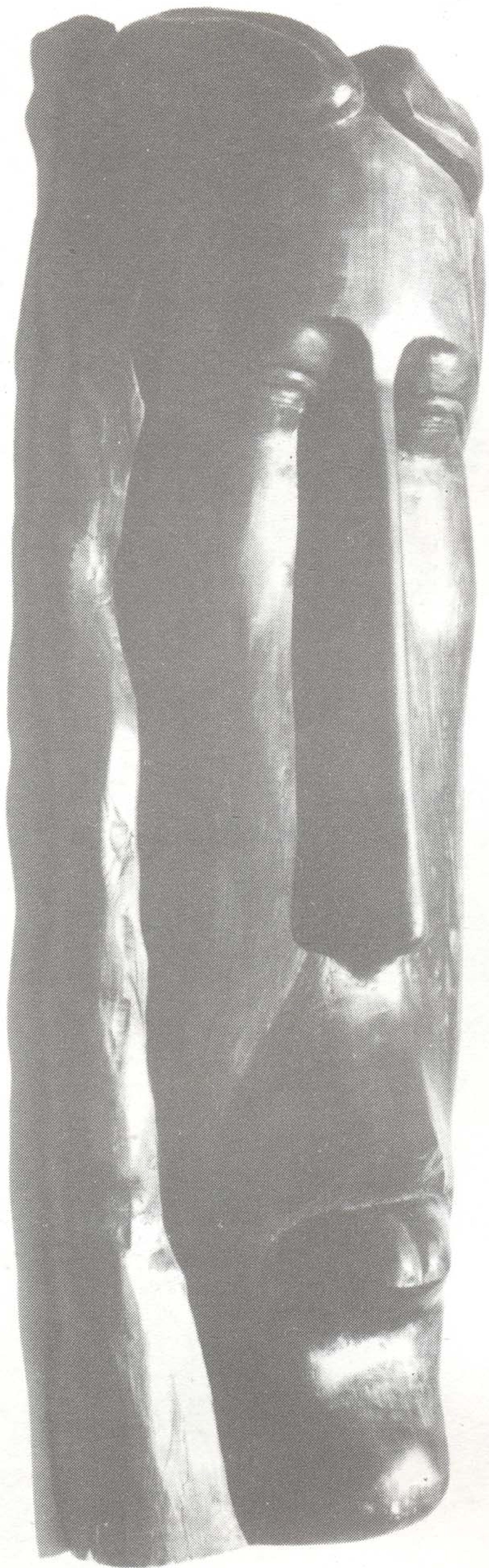


مصطفى علي

والنصف آلية، والمستمتع بأزيز المحركات، وطنين المطارق في غوطة دمشق (جوبر) وما أحدثته معايشة لها، ومشاهداته، في توليد مساحة كبرى للتفاعل المباشر، وإيقاظ ذاكرته البصرية لاحقاً، ومؤثرات أسرته، والده على وجه التخصيص من موقعه كعامل، يومي ومهني يتقن مهارات الحرفة التقنية (قولبة الجص)، وصناعة نماذج التعريقات الزخرفية، لديكور المنازل، وقوالب عرض نماذج الأزياء (مانيكان) الجصيّة، لتجار السوق التجاري في دمشق، والذي له أكبر الأثر في رعاية موهبته، ورسم خطوطها (العفوية)، باتجاه التشكيل النحتي، حيث وجدت هذه الموهبة، مناخات مناسبة في مراحل الدراسة الاعدادية والثانوية، الدعاية والالتحاق الفوري في معهد (أدهم اسماعيل) للفنون بدمشق، وإقامة عروض فنية قبل



زكي سلام



زكي سلام

الدخول للجامعة، وبدورها رعت خبراته الكامنة، ومتابعة بحثه التخصصي بعد تخرجه في ميادين القولبة النحتية وصب المعادن عموماً، وخامة (البرونز) خصوصاً في (ألمانية) والتي أتاحت له فرصة كبيرة لنضوجه التقني في هذا الاتجاه وتعميق رؤيته التجريبي، والخبروية وتطوير قدراته الانتاجية لأعماله، وأعمال أقرانه في ميادين الاختصاص.

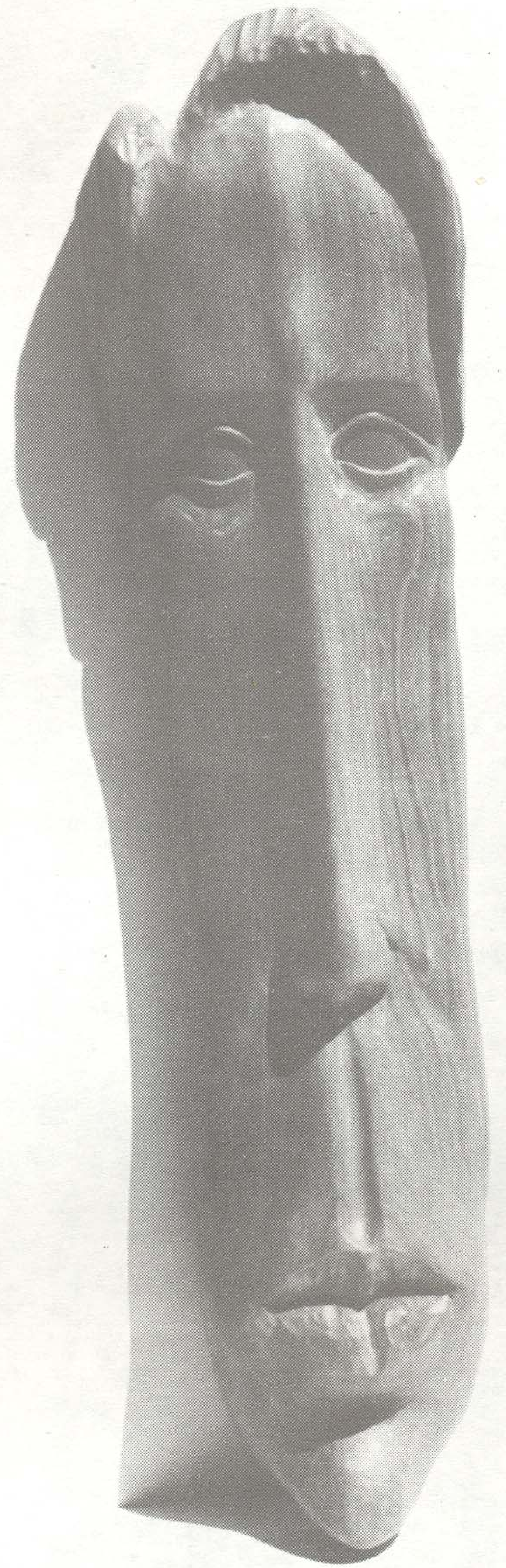
كذلك الأمر النحات (لطفي الرمحين)، الذي تفتحت عيناه على أوابد الجنوب السوري «وصلخد» البازلتية، وظروف عائلته المترحلة لدمشق القديمة (باب شرقي)، وما أحدثته مصنوعاتها الشرقية المعدنية، والخشبية والنسيجية ومعامل سكب المعادن، في منطقة (الأحد عشرية) من مؤثرات بصرية، ومعايشة لأفراد أسرته الذين يكبرونه سناً،

والتمرد القصدي على أنماط الدراسة المدرسية، ومتابعته الدراسية الخاصة في فنون النحت، والذي وجد ضالته المنشودة في منطقة (كرارا) الايطالية، موئلاً جيداً لاحتضان مواهبه، وإمكانياته كنحات باحث، وفنان تجريبي، على تقنيات الحرفة، والتأليف الجمالي في ميادين الاختصاص.

هذه المقاربات الوصفية لحدود المشابهة (السيكولوجية)، وطقوس الاكتشاف المبكر للموهبة، والرعاية الاجتماعية في ماكينة الحياة، هي محددات أساسية لنموها، وتطورها مع قوادم الأيام، التي ستفتح لكل منها مجالاً تأسيسياً في الفن، والمتجلية أولاً في الأسرة، (العائلة) والمجتمع (المحيط البيئي)، كعوامل إيثار، وحوافز دافعية للتفاعل مع قنوات الابداع، وانعكاس طبيعي، لواقع حال الفنانين مع ذواتهم الانسانية والبداعية، أكدت على منابت التوافق بأنهم خبرويون، باحثون، مجربون لاتقف الخامات، والمعالجة التقنية، عوائق أمام محاولاتهم التأليفية، وتطويع قدرات الخامة، وفق (نمذجة) قصدية محددة السمات، عزفوا جميعهم على خامات (الصلصال) و (القولبة) و (النحت المباشر على الأحجار الرخامية) و (البازلتية) والكلسية، وتوليفات الخشب متنوع المسميات من جوز، وزيتون، وليمون، وسنديان، وغيرها. المعادن المتعددة من صفائح، وخامات بيئية وصناعية مهملة، تفاعلوا مع الأعمال النحتية النصيبية كبيرة الحجم، والأشكال التزيينية الصغيرة، في مدلولات المادة والفكرة التعبيرية، والقيمية، والجمالية التي تصلهم بواحة التشكيل المتجدد، والمتفرد والتمايز الأسلوبي.

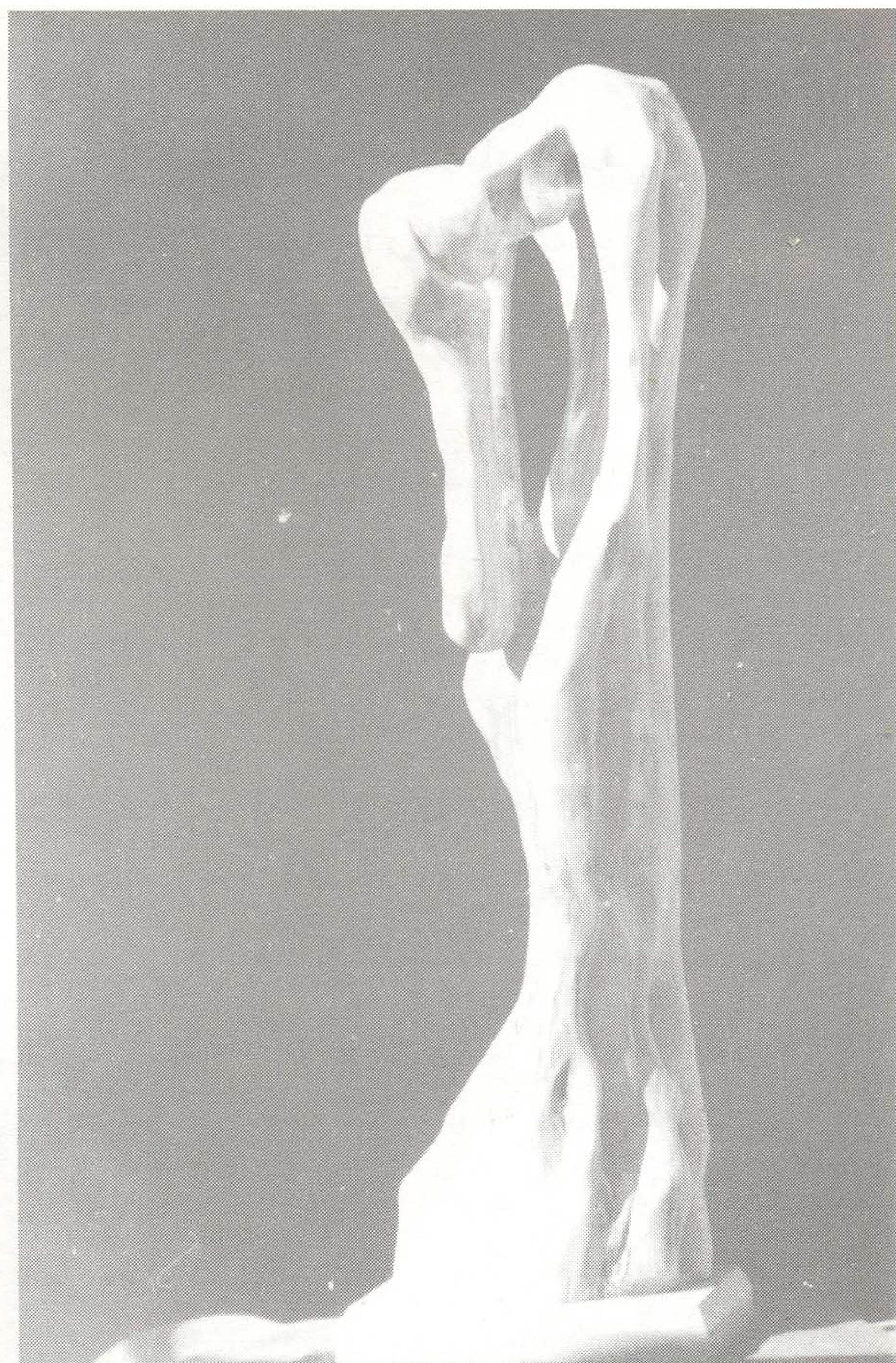
عايشوا زمانهم بكل معاينة السلوكية والاجتماعية، واندمجوا بالهم الانساني، ومعاناة الأفراد عموماً والنسوة، ومايحملن من عوامل إحباط وتحدي في عوالم الرجال على وجه الخصوص، عايشوا الاحداث العربية، وقضية العرب المركزية (فلسطين) في أعمالهم النحتية.

تساوقوا مع الزمن، والذات الانفعالية، واختصار



زكي سلام

ويشكلون عائلة فنية متنوعة الاهتمامات، حيث وجدت مسالك الابداع التقني فوق خامات الكتل الخشبية والحجرية مناخات جيدة، لاحداث المؤثرات الايجابية، التفاعلية مع هذا العشق اللامتناهي، بينة وفنون النحت منذ الطفولة المبكرة، وأثناء المدرسة، والتي جعلته يبحر في ميادين الحرفة المهنية للنحت،



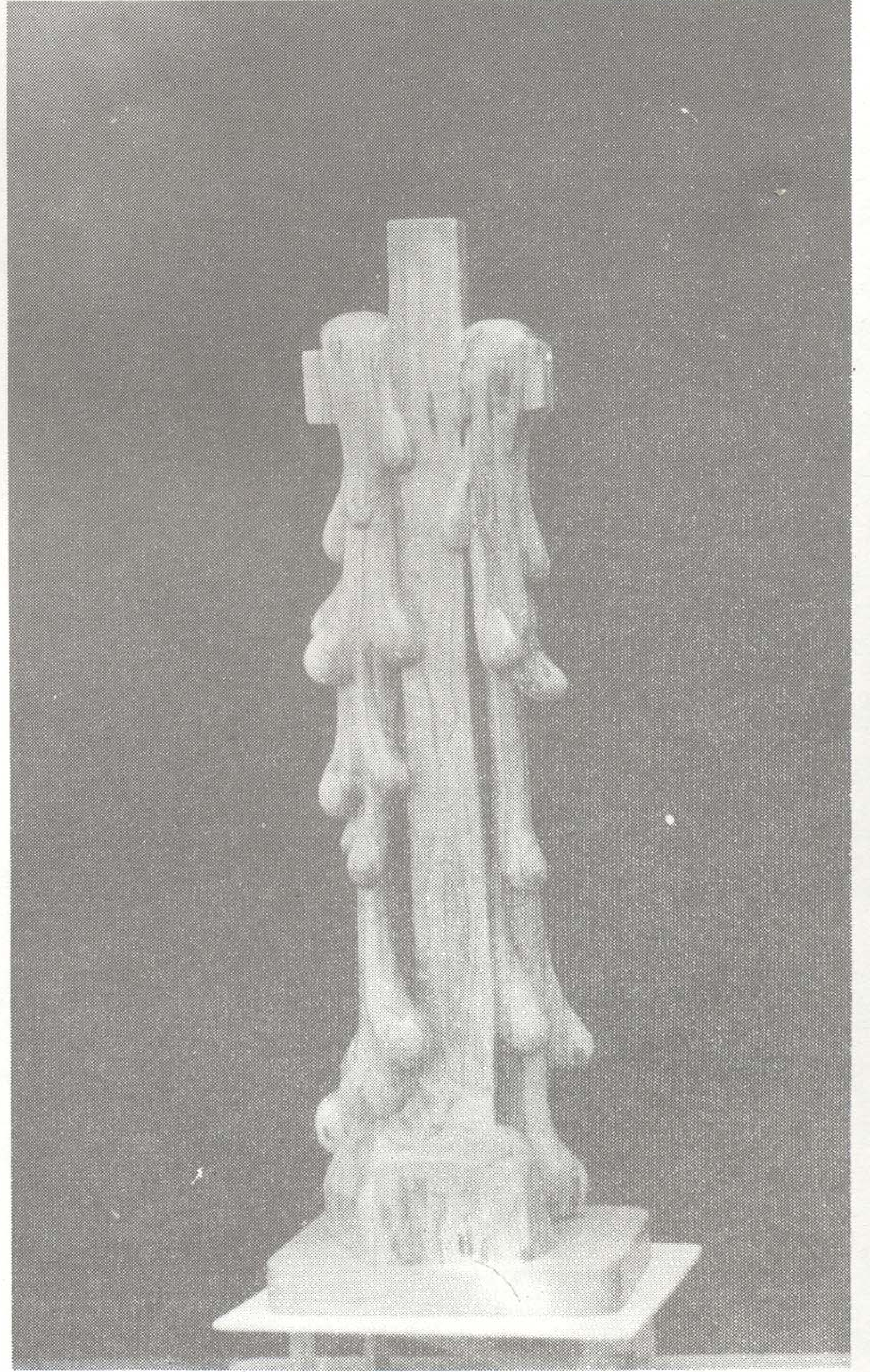
لطفي الرمحين



لطفي الرمحين .

المسافات مابين ديناميـة الحيـاة، وتحـقيق الرضى الذاتي، والـطمـوح الشـخـصي والقـدرة على استمرارية العطاء وبذل الجهود في معركة اثبات، الآثار الاجتماعي والوجود ومواكبة العصر، وتقنياته ومنتجاته الصنعية، تجاوزا أزمان سبقتهم في مجال الحرفة، والتأليف الشكلاني واحـتمالات التأويل والانفتاح على ثقافات الشعوب، لم يقفوا في حدود مجتمعية ضيقة، ولا محنطة في سياق أيديولوجي، إنما قدموا محاولات (رؤيوية) عابقة بالتجدد، والحداثة، والحيوية التعبيرية، والاندماج مع الحالة الانفعالية بكل أبعادها السيكولوجيـة، والثقافية، وتفاعلات الرمز، والتوازن المدروس، لقدرات الخامة، وتوليفات الكتل مع فضاءات الفراغ، في أنماط شكلانية لاتنتهي في حدود تكوينات الأفكار.

لقد انطلقت (تجاربهم البحثية) عبر قدرات المادة (الخامة)، بالمحسوس (الانفعال)، الواقعي المستند على البحث المدرسي الأكاديمي لدى (علي - سلاّم)، والبداهة الفطرية الشعبية لدى (الرمحين)، بداية لتأليفات الفكرة التعبيرية الشكلانية والمرتبطة فكرياً بأنماط التفكير الاجتماعي والنظرة الجمالية للأشياء،



لطفي الرمحين

تقود كل منهم الى واقعيته بمنظور (الأنا) الفنية بعيداً عن مدرسية الاتجاه الواقـعي بالفن، وبالتالي الجموح القصـدي، في ميادين البحث التـأملي، فوق سطوح الخامة، تشكيلاً في الفراغ وتداخل الأبعاد المساحية، مع تأليفات الخطوط والبؤر المنظورة والفكرة التعبيرية في العمل الفني، بذاته كنتاج فرد، متميز عن سواه بخاصية (البحث التـجريبي) للحالة المرغوبة والتي يفترضها «عقلنة» العمل قبل البدء فيه، واجراء تلك الحوارية الجدلية بصرياً وتأملياً، في المنتوج الفني، مع توليفات، وطاقة الخامة تقنياً بمعزل عن نموذج جاهز.

كل منهم غرف من مناهله التعبيرية، المستلهمة من واقعه (المحسوس) وبالوقت نفسه أعمل كل منهم في الواقع تحويراً وتحطيماً شكلانياً، وخروجاً عن النمطية الأكاديمية لفنون النحت، داخلاً كل منهم حسب موهبته وخبرته، ومسالك ابداعه عبر مختبره التجريبي، وتوليد الأفكار الشكلانية المعبرة، عن حاجة ضرورية لاستمرار مناحي الابداع، لكل فنان مستقل بذاته. موظفاً كفاياته المهنية ـ الحرفية، والثقافية في مثاقفة جمالية وصولاً الى لغة تشكيلية نحتية تعبيرية متناغمة،) وخاصية الاجتهاد والبحث الاسلوبي في صياغات تكوينية محددة، إن المنتج الفني لكل منهم، يبدو معبراً عن ذاته فنياً وفكرياً ومحددة لمرجعيتها الثقافية، والبصرية والتفاعل السيكولوجي، في الوقت الذي عزف فيه النحات [زكي سلاّم] على ارتباط الفكرة بالواقع الاجتماعي، والحالة الانفعالية التواصلية المحدثة، والمتناغمة مع واقعية الشرق العربي، والمنطق الجمالي في النحت السوري، القديم، بعين متبصرة ومعاصرة، نجد النحات (لطفي الرمحين) يسعى لتوظيف ذاكرته البصرية المتراكمة في (واقعه المحلي البيئي) تمازجاً مع مهاراته الخبروية، المكتسبة في ميادين البحث الأوربي، وإيطاليا على وجه التحديد، بخوضها في أعمالها التكنوينية الثقافية الشكلية مابين الفنون الشعبية السورية، ذات الخصائص الفطرية وتقنياتها وعلمنتها، وإدخالها في بوتقة التأليف على شكل تجريبية إبداعية، تدخلك في مجال المتعة البصرية التأملية والجمال والإثارة، بينما نرى النحات (مصطفى علي)، بدوره يعزف على الحلم الاسطوري، والنزعات الميثولوجية ونسيج الذاكرة المتخيلة وخلود الروح، وفلسفة الجسد وتجدد الحياة في مسالك حياتية مغامرة، يقتحمها عبر بوابة العين المبصرة والخبيرة، واليد الماهرة في انتقاء اللحظة التعبيرية، والتي تأخذ أشكالاً إبداعية متنوعة، تتقصد الإيجاد والبعد الايهامي بأنها خارجة للتومن مختبر الذاكرة البصرية الحديثة.

إفتح النوافذ للشمس

حوار مع الفنان

فاتح المدرِّس

أجرى اللقاء فائق دحدوح

س (١) أرجو فنانا (فاتح المدرس) أن يتحدث عن طفولته باختصار مع التركيز، على ما في هذه الطفولة من أثر فيما يقدمه في الرسم والموسيقي والقصة؟

ج (١): من الأمور التي يصعب تصديقها أن يتذكر (بل يستدعي الصورة)، طفل لم يتجاوز عمرة (٢٢) شهراً! كنت على ظهر جدتي صالحة، وكانت تقف في أرض عجوز صباح كل يوم صيفي، وكانت تهدهوني، سمعنا معاً طلقات الرصاص في أرض المعركة، التي تبعد عن قريتنا حربته عن قرية مفيدين [وهي أيضاً من أملاك والدي]، وفهمت جيداً فيما بعد (سنوات قليلة)، أن والدي قتل في صباح ذلك اليوم، كان عمر والدي عندها (٢٦) سنة، وقتل في معركة غير متكافئة، رجل واحد ضد (١٥) من قطاع الطرق من قرية (. . .) . . . كان والدي عضواً في المقاومة ضد الفرنسيين في الشمال السوري، إلا أن سبب المعركة أصلاً خلاف على أرض واسعة هي ملك لوالدي، وخلاف بينه وبين أولاد عمه، وفيما بعد شاهدت أعمالاً سينمائية، معارك بين (الكاوبوي) و(كابوي) شريف، وقطاع طرق من سارقي المواشي.

في الرابعة من عمري زارنا في قرية أخوالي - حربته - القاتل وابن عمه، ولم يحسن أخوالي استقبالهما، وكان القوم جلوساً تحت عرزال من أغصان الصفصاف، واذكر رائحة الصفصاف الطري الذي يشكل سقف العرزال قال خالي الشاب:

- فتّاح هذا الشخص قتل والدك عبد القادر؟

نهضت على مهل وبيدي عصا صغيرة، ألقيت بالعصا واتجهت نحو الرجل الأمشى بشاربيه المعكوفتين، وأمسكت رأسه، وحاولت عضه من رأسه، نهض مذعوراً، كما يجب أن ينهض كل مجرم واجه عدالة مفاجئة، أية عدالة! طفل في الرابعة ورجل قاتل لا يزال طليقاً.

كانت الحدود لما ترسم بعد الفرنسيين المحتلين، وبين (تركيا) المضطربة، وكنا نحن في الجانب التركي، هذا الحادث مع عشرات من أمثاله بين الفلاحين واللصوص، بين الفلاحين، وهجمات الجيش الفرنسي، بين الفلاحين، وتفتيش الدوريات التركية، كل إنسان كان مسلحاً، والشتاء كان قاسياً، لم أستطع اصطياد العصافير على الثلج، كنت



فاتح المدرس

أكشهم، وأبعدهم بالحجارة كلما اقتربوا من حفنة الحنطة المنشورة حول شبكة الصيد الصغيرة المغزولة من شعر الماعز، كانوا يسخرون مني: أجلس للصيد على الثلج أراقب العصافير، وما أن تقترب من حدود الخطر أطردها بالحجارة،

وكذلك الربيع كان ساحراً في تلك الجبال المتوحشة، حقول حتى الأفق من زهر اللبن وشقائق النعمان، وكان طعامي من حشائش البرية، إذ كنت أرافق قطعان الغنم (وهي ضمن أملاكنا)، وكنت بين الثالثة والخامسة، أهيم في البرية ذات

الجمال المجنون، وتبدأ أمي الصبية الجميلة بالبحث عني، وكان قصاصي مثير لضحكي وبكائي في آن واحد، تعلمت من حيوانات البراري وإنسان هذه البراري الكثير، لقد نبتت كالحشائش البرية، في وجودي عوامل الموت، والحياة، ورموز الخير والشر، الليل بذئابه، والنهار بجدرانه الزجاجية الرجراجة، في شمس الظهيرة، وكان الجبل المخيف والنهر الغدار وأصدقائي الكثر من الضفادع والسلاحف، وصغار السمك، والرسم على وحل النهر، والاستماع برهبة لصوت الريح.

س٢: في حوار [لفرنسيس كريميو] مع الشاعر الفرنسي المعروف (أراغون) يتوجه كريميو إلى أراغون بالسؤال التالي: لاحظتُ أنك، وأنت المادي الصريح، قبلت فكرة وجود صلات بين أشعارك وأشعار الصوفيين المسلمين،؟ إذ قلت: «لقد أعاد ماركس بناء ديالكتيك المفكر المثالي (هيغل)، حسناً، وأنا أريد أن أفعل الشيء نفسه تقريباً مع الصوفية».

والسؤال هو: كيف استطاع الفنان (فاتح) أن يجعل ما يمشي على رأسه في الواقع يمشي على قدميه في اللوحة،؟ وكيف توصل إلى هذا الاختزال الرائع في التعبير عن الإنسان، وعن وجهة بخاصة، وهذا الزهد الثري في الألوان، وهذه البساطة العارفة في التكوين وتوزيع العناصر، وهذه الخطوط كخطوة الخلق الأولى؟

ج٢ عبارتك [الزهد الثري في الألوان]. وكذلك الاختزال في التعبير، والبساطة والخطوط البدائية... كل هذه العناصر الصعبة في اللوحة المرسومة كيف؟

كنت أشعر بشكل غامض أن ما أشاهده أشكال لها صورة مغايرة، داخل رأسي، فأندهش، وأتساءل دون أن ألح في بلوغ جواب، هكذا أفضل، نعم صورة مثل هذه الصورة مع بعض الاختلاف، أي اختلاف؟ حب، كره، غموض، هل من الممكن رسم الكره، الحب، الغموض، لا يهم ان رسمت هذه المشاعر أو أحسست بها، وكيف أليس من الأفضل عدم فضح سر هذه المشاعر؟ يا ترى كيف أستطيع تمرير هذه المشاعر إلى بطن اللوحة؟ (عندما عرفت أن للّوحة بعداً ثالثاً سرياً)، تجرأت واستدرجت لونين فتجاورا، وعلى حين غرة تولد اللون الثالث، وتساءلت من يستطيع ان يرى هذا اللون الثالث؟ من الأفضل أن لا يراه الآخرون بهذه السهولة.

ـ أذكر مرة حدثك الفنان (فاتق دحدوح) عن العالم الموازي لعالمنا الخارجي، ومن حسن الحظ أننا لا نراه بسهولة، ولكن عندما تراه يتضح لنا الفارق الهام ما بين الشكل الخارجي، والشكل الموازي، له، وهو أصلاً من صنعنا، داخل وعينا.

فالديالكتيك الذي تذكره عن (ماركس) و(أراغون) والمتصوفة، ووضع الحوار في آخر المطاف على رف المثالي (هيغل) وقبله (أفلاطون) وزعماء عصر التنوير الألماني هوديالكتيك طالع، إلا أن العمل الفني بعد أن تحرر من شوائب الاستعارات المسبقة الصنع، اعتمد الديالكتيك الهابط فقط، حلَّلَ ثم رفض! إن صح هذا التعبير المبسَّط.

رفض لأن السر في العمل الفني أولاً وأخيراً كلمته النهائية للحدس. ألا توافقني أن الحدس مرحلة أعلى من الطاقة العادية للعقل، أليس تجاوزاً نفيساً للعقل، العقل يبدو تعساً أمام العظمة السرية للحدس، كثيراً ما سمعت كلمة، قف هنا من فضلك، وأنا في منتصف الطريق في إنجاز لوحة، هل الحدس له صوت؟ إشارة ضوئية؟ سخرية من كل هذه التركيبة المحشوة بالأخطاء!!

وهل تذكر عندما تحدثنا عن واجب شراء مكنسة لتكنيس الذاكرة من شوائب المعرفة، قبل البدء في لوحة الرسم وإني أذكر ما قلته يومها بوضوح، كل عمل فني جديد يجب أن يبدأ من الصفر؟

ـ في سؤالك يا فائق حركة تعبيرية طريفة، أن نجعل ما يمشي على رأسه، في واقع مفارقات الحياة، أن نعيده بهدوء وإصرار، ليعود لوعيه ويمشي على قدمين، [العمل الفني] إذا جاءنا يباركه الحدس الإبداعي، جعل الحياة أكثر لطفاً، وأن يجعلنا أصدقاء، وعشاق [الديناميكية]، السرية للحياة، لأن الواقع وحده، لا يمكن أن يمنحنا طاقة التحرك، بحرية في الكون، وترادف أحداث الواقع، بجفافه الحالي، يقودنا إلى



فاتح المدرس

عربة شديدة الفقر، ويستطيع هذا الواقع بجفافه الشديد سريع العطب فنفقد قوة التوازن الزمني في المكان الصعب.

هذا الذي ذكرته، أحسه بدقائق معطياته، وهذا يعني أن كل إنسان يستطيع تداول مقود (ديناميكية الحياة) على الأقل كما يستطيع الطائر أو الصرصار.

ويبقى التساؤل المستحيل، إيجاد إجابات تمحنا الإحساس بالربيع، والإنساني الذي يتحرك حولنا، بحب، ومنهم طبيعي عميق للرائع وخفاياه، التي يعمل العقل على إنضاج هذه الخفايا الجمالية، وبالتالي إثباتها من حولنا، ويتم تبادل العطاء بين إنسان وإنسان، إنسان ومجتمع، ونشر عطر الليل البشري، على حدود الإضاءات على آلية السلام، إلى آخره من هذه الأمنيات التي تبدو طوباوية، مستحيلة التداول، فرفض الإنسان - على منحنى مسيرة العصور السحيقة حتى اليوم - وانحداره نحو عتمة الفقر النفسي، وقبول عمليات القتل الجماعي للأطفال، يجعلنا نقف بحذر، وحزن ويأس حيال الحصة التي منحنا إياها الوجود، وهي حصة ليس لها قيمة ذات بال.

- ولكن يبقى [الشيء]، العاري والجميل في دخلية الأنفس، البشرية المعاصرة، يقاوم، ويقاوم حتى النفس الأخير.

فأقف بجانب هذا الشيء المفعم بالحياة، وتفهم الآلية الرحيمة لهذا [الشيء] الذي لا أستطيع تسميته أو تصويره كما هو ببساطته، وقوته الخارقة، ووحدته، ووحشته وتحفزه، وبالتالي غيابه كأي حلم لطيف، أو أي كابوس لا يترك غيابه في أحاسيسنا سوى الحسرة والأسف، وبالتالي دُفعنا جانباً لتمر هذه الجموع التي فقدت جمال الحركة الحركة والابتسام والعطاء بحب، هل يمكن رسم كل هذا؟ والسؤال الموازي له: قل لماذا لم نرسم ولن نرسم كل، هذا أو ذاك هل هو واجب، حاجة؟ إسهام فعال في تنظيف العالم،؟ يا ألله أية طوباوية مسكينة هذه الرؤى الباكية!!

س٣ يستشهد كثير من الكتاب بمقولة (كارل ماركس) انتشرت بين أتباعه وخصومه على السواء وهي:

- [«ليست الصعوبة بقائمة في أن نصل الفن اليوناني، والملحمة، بأشكال معينة من أشكال التطور الإجتماعي، وإنما الصعوبة كل الصعوبة في أن نعرف لماذا يواصلان مدنا بالمتعة الفنية، وتظل لهما، في نظرنا قيمة النموذج والمثال]؟».

ما هو برأيك السر الذي يكمن وراء خلود الأعمال العظيمة، وكيف كان لهذه الأعمار أن تتغالب على الزمن، وتلغيه لتظهر في كل وقت بثوب جديد، وليجد فيها النقاد والمبدعون في كل زمن شيئاً يخصهم هم ويخص الإنسانية؛ جمعاء؟

ج٣ عندما كان العالم فقيراً بالمقاييس والتوازنات بالنسب المكتسبة، لم يكن ليشعر أن بإمكان فن النحت، أو الرسم على الجدران، أو على الفخار، هو إشارات، لنمو حس جمالي، وليد المشاحنات الفلسفية، في القرن السادس ق. م في اليونان.

لكن إذا نظرنا إلى [فن النحت المصري القديم] أو إلى ما أنجزه السوريون من منحوتات، تستطيع إلقاء الرعب حتى على قلوب صانعيها، ترى إن المقاييس، والتوازنات والنسب موجودة، كانت موجودة في الطاقة التحكيمية لفنان الكهوف.

فإذا قدر [كارل ماركس] هذه الروائع اليونانية فإنما يقدر الماضي، على أنه مثال يمدنا بالمتعة، وجاء (عصر النهضة) فلم يتحرش بالمفاهيم اليونانية، ولن نجد سوى (بوش) وحده هو الذي سخر من هذه المثل.

ولم تستطع هذه الجماليات التغلب على عملية النسف، والتحطيم الكامل، لتلك السكونيات الجمالية، واستبدالها بما اسميته أنت بالزمن الذي يخص هذا العصر، إن الأمر ليس عملية استبدال جسد الإبداع بثوب آخر، بل نسف (المفهوم الجمالي اليوناني) من جذوره، والآن ماكُنه هذا العقل البشري الرائع الذي يحطم ما سبق، ويبدأ دوماً من الصفر!!

س٤ ما هو الهاجس الذي يحتل جل تفكيرك؟

من جملة العمليات التحكيمية الحمقاء، والرياضية



فاتح المدرس

في الرفض والقبول في الوعي، وإهمال ضغط الوعي، يذر الهاجس بقرنة بأشكال كاريكاتورية ومأساوية معاً، تدفعنا على مهل لنتحرك بكل الاتجاهات دفعة واحدة، هل ممكن هذا؟

اتساءل كيف سأرى وجه هذا الهاجس، هل هو من بني البشر أم شجيرة شوك كل شوكة في أغصانها ترتعش مهددة، أو أن هذا الهاجس، مجرد فكرة شردت من كومة احتمالات متراكمة لتحريك رغبة غارقة في ضوء ضعيف؟

وإذا كان هذا الهاجس عملاقاً من النوع Body Guard، يسير خلفك ويجعلك [عبداً في حماية].

أم أنه ـ وهذا ما أفضل الاعتقاد ـ اشارة ضوئية تشير إلى الدقيقة الموعودة لبدء العمل في «اللوحة».

فالهاجس [وهو كلمة ليس له شكل]، لكنها تنبض، هل هو نبض آلة معدنية؟ أم نبض كنبض القلب، في المسيرة القصيرة لإنجاز عمل في لوحة، غالباً ما أقوم بما يقوم به البساتين، أرمي ببذرة نبات على التربة، أدير ظهري وأنس الموضوع، وبعد زمن.. ساعة، يوم، أكثر، يتحرك الشيء، الهاجس، ويقود في ببطء لأواجه هذه الصفحة البيضاء «اللوحة»، وتنتابني جملة رؤى تحوم حول اللوحة، اللون الأول، الخط الأول، استشفاف الشكل، شكل جديد يضاف إلى جملة الرؤى السابقة التي أنجزتها، وتقبل رؤى أخرى متشردة، لا أشعر بأي ترحيب بها، انها استعارات معرفية، فرّغتْ من محتواها، معنى أجساد لأشياء لا روح فيها، يجب أن أبدأ من الصفر، هل هذا ممكن؟

[ومن الصفر تولد رائع الواحد!]

س٥: يقول [ارنست فيشر]: [لكي يصبح الإنسان فناناً، ينبغي له بالضرورة أن يتحكم بالتجربة، وأن يحولها إلى ذكرى، ويحول الذكرى إلى تعبير، ويحول المادة إلى شكل].

ترى كيف تتحول الفكرة عند فاتح إلى عمل فني؟

ج٥: اقترب (ارنست فيشر) من مشكلة التحكم، ولكني أظن أنه لم يعان من قلق صعوبتها، أو العمل أولاً بالتزود بطاقة البحث عن معالم الشكل الأخير، الذي هو وليد (الصفر).

ـ الإنسان لا يصير فناناً إذا تحكم بالتجربة فالطاقة الإبداعية هي من صميم المعادلة الكيماوية للجينات، أي أن طاقة الإبداع تولد مع الإنسان.

يقول فيشر: [إن هذا الفنان المتحكم بالتجربة ثم المحول لها إلى ذكرى، قل لي هل يحول التجربة الآتية؛ إلى ماضي؟ أي أن الفنان يمد يده ويغرف من بنك معلومات الماضي، هذا كلام مرفوض، ـ آسف ـ إذ لا فائدة من أي عمل فني أو غير فني، لا يحمل هوية انسانية تحمل «دفعة»، التجديد وأعني بالتجديد ـ تحديداً تجديد رؤى الفنان ذاته!

يتابع فيشر قوله: [إن الفنان يعود فيحول الذكرى إلى تعبير، ويحول المادة إلى شكل].

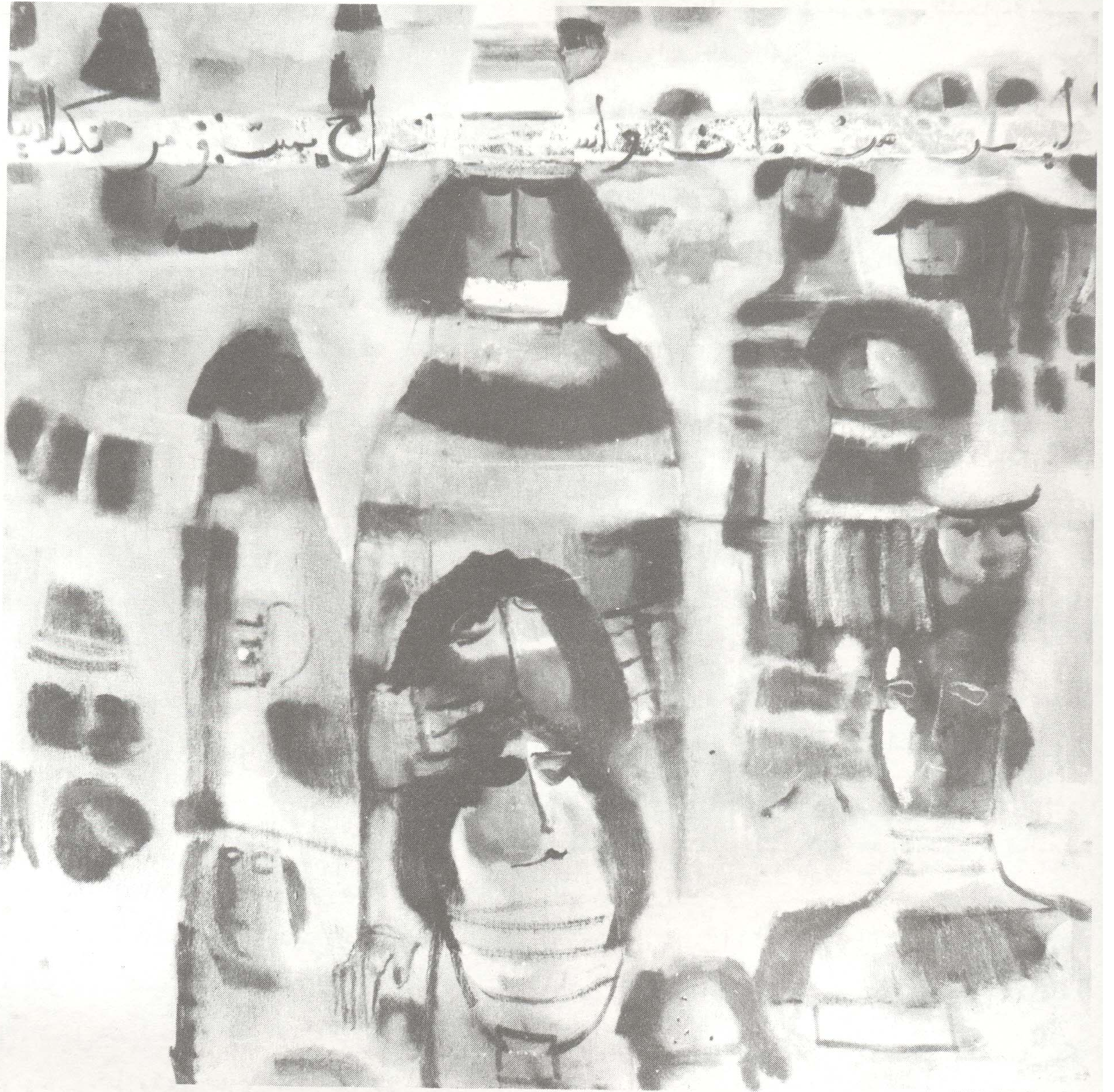
من السهل رسم الذكرى، ومن الأسهل أن نحملها بتعابير، وأن تكون المادة الوسيط مناسبة.

لكن هذه الذكرى: ـ هل هي جسم حي؟ والتعبير هذا، هل يستطيع التواصل مع الأخرين، بأشكاله المستعارة من الماضي؟

لا أطلب إجابة لتساؤلاتي، كل ما أرجوه في الأعمال الفنية الجادة، هي قدرتها على فتح حوار مع الآخرين، حوار يلمس منتهى الحساسية في أعماق فكر الإنسان، ليصل إلى إضاءة، إضاءة دهليز مظلم في [العقل البشري ـ السر]، وهذا لا يتم إلا بكشف الجديد في خارطة هذا العقل، الجدار الأخير:

فالسؤال كيف تتحول الفكرة إلى عمل فني، هذا التحول لا يعتمد على تقنية العمل كما يتم بالكمبيوتر في أواخر هذا القرن، بل يتطلب اعتماد البحث عن المزيد من مطلق الحساسية، وهذا التوق النبيل في عقل الباحثين عن [بديل الرائع اليوناني]، وتخطي أسلوب تحطيم قيم التجارب الفنية السابقة، بل إحترامها دون السماح، بدخولها في المفاهيم المتجددة بشكل مجاني.

وإن الصعوبات التي يلقاها الفنان المعاصر [بسبب



فاتح المدرس

الفقر والحرمان] من جمالية صفاء النفس الإنسانية، للشريحة الكبرى، [للقبائل] البشرية التائهة في عالم كوكب يتفسخ على مهل، وإنها صعوبات تضع الفنان في موقف، يخجل الفنان من أن يتجرأ أو يشير، وهو مطرق الرأس، إلى بوابة الفردوس، الذي يعتقد أكثر الناس أنها مرسومة بالطباشير، على جدار قرميدي ضخم ـ الجدار الأخير ـ .

يبدو لي [أن تاريخ الإنسان لم يستطع وضع إشارات مرور غير كاذبة، لعل الأمر لا يدخل في جملة مهام التاريخ، فالجمال في تاريخ البشرية لا يتجاوز حفنة من أوراق الخريف اليابسة].

س٦ : كتبت القصة ففزت بجائزة، ورسمت فكنت معلماً، وعزفت على البيانو في تداعٍ حر، فعدتَ، وعدنا معك إلى طفولتنا وما تحمل من ذكريات وأصوات؟

- فأي ما الذي تقوله اللوحة، ولا تقوله الموسيقى، أو القصة، أو بالأحرى ما الذي ينفرد بقوله كل واحد من هذه الإبداعات الثلاثة على حده؟

ج٦: إن التمايز البنيوي بين هذه الفنون الراقية أمر له قدسيته، إلا أن هذا الاحترام البالغ لهذه الفنون، لا يسمح لنا بناء علاقات مباشرة بينها، لأن ذلك ليس من مصلحة الشعر أن يستعير الموسيقي كعكاز، أو الرسم الاستناد إلى القصة، أو الشعر ليمشي على دولابين للمعوقين الخ... الخ... بكل بساطة فالصورة التشكيلية، ذات تميز بصري محصن، أما الكلمة وهي أصلاً ذات بناء مجرد [من الصورة البصرية]، لأن الكلمة تحوي في جوفها عالماً من آلاف الصور، فإذا كان ما ذكرته، هو حقيقة يتبين لنا مدى الصعوبة في استعمال الكلمة باحترام، ومدى الصعوبة في تخليص اللحن، والصوت، من شوائب ما يسبب أمراض الأذن، وإغلاق منافذ (الموسيقى الداخلية) عند الإنسان للتواصل مع موسيقى الكون، نعم للكون موسيقى رائعة واللطيف فيها أنها تتسرب كالسحر من جوف النفس البشرية.

القصة - القصيرة منها - يجب أن تكون كالجوهرة، صقيلة من كل الوجوه، وتسمح بتحليل الضوء السري، للقارىء عندما يعبر موشورها.

أما الشعر - فهو منتهى الاحساس البشري، مُنح الإنسان بتقنين شديد ليحمي مطلق الجمال، والجمال هنا لا يعني أبداً أنه مطلق البشاعة، والغريب في الأمر: إعلان موت الشعر في عالم منتصف هذا القرن، وإني لا أصدق أن الشعر يموت، إذا مات الشعر مات الجنس البشري - وإن ظل يمشي على قدمين.

وإزاء هذه القيم، تضاداتها، يبدو النشاط العقلي السوي في أحكامه التحليلية، لفعل المؤثر الجمالي، بحاجة ماسة لمساندة قوة النقد، الذي لا يسمح للشوائب بإعاقة الاحساس السليم بالقيم الوليدة، من الشجاعة الإنسانية، لبناء عالم صعب، تنظيفه، من الجثث المتفسخة.

كل هذا وغيره سؤال يطرح نفسه:

[هل يقبل إنسان سوي بعالم يتحرك ببطء، وإصرار بين عالم في منتهى الحقارة والقذارة، وبين عالم يبني نفسه في غاية اللطف الجمالي بخوف وحيرة وحزن؟

... يبدو لي - وأنا على يقين - أننا نستعمل مفردات لغة فقدت ما تحمل من معنى....

س٧: اتصلت بي هاتفياً ذات مرة وقلت لي: [هل بكيت مرة أمام اللوحة يا فائق، وهل وقفت أمام اللوحة لأتعرف من أين تبدأ؟ قلت لك: أنت الآن لست بحاجة إلى الرسم، لأن شيطان الرسم عندما يأتي لن يستطيع مانع أياً كان إيقافه، كل ما عليك فعله، هو أن تترك الفرشاة جانباً، وتجلس مع صديقك الذي يجلس في الغرفة الثانية. وتتحدث معه أحاديثك المعهودة، فحديثك هو لوحة وأكثر من لوحة... السؤال المشكل هو: ما سر هذا العجز الذي يصيبنا فعلاً عندما نقف أمام لوحة بيضاء، تتجاوز مساحتها قليلاً راحة اليدين؟

ج٧: لم تخطىء حضارتنا عندما أعلنت أن الموسيقى، هي لعب - إنه يلعب بالموسيقى - وكذلك باقي النشاطات النبيلة هي في ساحة ملعب، أليست هذه العبارة [يلعب] لطيفة ولا غائية؟ أم ماذا؟ نحن في الشرق، لا نقول [أنه يلعب فناً] من منا أكثر جدية، الغرب أم الشرق؟ أم هل كلا العالمين بريء وأبله؟ ولكن أحداً لم يقل إنه يلعب الرسم، فهل الرسم نشاط إنساني أقل تجريداً من الموسيقى؟ أقف أمام اللوحة، أعيش بصعوبة آلاف الصور قبل البدء بالرسم، وعندما أغمس الريشة باللون أشعر أنني أصبحت وحيداً في العالم، وعلي أن أرسم عالماً، أحياه لزمن قصير، كأن العالم الذي كنت فليهرب منذ دقائق لم يكن حقيقياً وأنه عالم عتيق مستهلك (بالنسبة إلي).

دعني أعتذر من الشخص الذي كنته مثل قليل الذي يمشي على قدميه، والذي استطاع رفض عالم شديد التجريدات العبثية، والمتواترة بملل قاتل، إلى عالم تتعرف عليه من جديد، مكون سلفاً من هواجس الجينات الصاعقة والتي هي بدورها ترسم مدارات دوراننا، بعبثية شديدة الدقة في التصميم،... أشياء، أو عوامل أخرى لا أعرف لها اسماً.



فاتح المدرس

س٨: في القرن السادس عشر ظهر فريق من الفنانين تبنَّى الأسلوب التكلفي، [مانيارزم] الذي قام أساساً على الاعجاب (بميكل آنجلو) فتبين أن المغالاة في التأنق، وفي تخليص العمل الفني مما يراه البصر ضعفاً، أو عيباً قد أديا إلى سقوط العمل الفني، وهذا ألفرد ستيڤنس (١٨١٧ ـ ١٧٧٥)، الذي كان من أفضل الرسامين في عصره، أراد الاقتداء بفناني عصر النهضة، والوصول بما قدموه إلى حد الكمال، لكن أعماله سقطت كما سقطت أعمال الأسلوبين السابقين، والسؤال هو: [ترى ما السر في نجاح العمل الفني وروعته على الرغم، من عدم كماله أحياناً سواء في الرسم أو في التلوين أو في التقنية؟ حتى أن يقال أن أجمل أعمال ميكل آنجلو النحتية هي الأعمال التي لم ينته من انجازها!.

في قاعة المحاضرات الصغيرة في [مارجوتا] في الأكاديمية في (روما)، تمثال أكثر قليلاً من الحجم الطبيعي، قال البروفسور ريغوسكي:

ـ [هذا تُرك في (فلورنسا) في زقاق جانبي صغير جداً من القرن ١٧، حتى وقت قصير، إلى أن انتبه إليه أحدهم وخلصه من الأقذار، ووضع في مكانه في المتحف كأجمل أعمال مايكل أنجلو، وهذا العمل الذي ترونه هو نسخة عنه، ويمثل كما ترون انزال المسيح عن الصليب، إنه عمل غير كامل، ولا يدري أحد لم لم يكمل أنجلو هذا العمل!

فأجاب بعضنا: [إنه أروع هكذا وإنه متكامل]؟

ابتسم الأستاذ وقال:

ـ إنه متكامل بالنسبة لمفاهيمنا الآن، وإن لم يكن متكاملاً في عصره، إذن فالتكامل في العمل الفني له مدار صعب التقييم، إذ يحتاج إلى ذلك الحدس الذي يقول بنبرة صارمة للفنان: قف هنا! لعل (أنجلو) العظيم سمع هذا الصوت المقدس!

بقي أمر واحد، يستحق الدراسة، وهو أن العمل الفني يبدو متكاملاً من حيث وجوده في حيز إمكانية التواصل مع المتلقي، نرى إن له حدوده الكافية، لأن يستمر هذا العمل الفني بالحياة، لوحده.

إلا أن حياة الفنان، هي سلسلة من الأعمال كلها تشكل وحدة (متكاملة أو غير متكاملة)، وأن هذا العمل طوال الحياة قد تقسَّم تلقائياً إلى عدد كبير من القطع، (اللوحات، أو القصص، أو الشعر، أو الموسيقى الخ...) على مدار الحقبات الزمنية من عمر صانعيها.

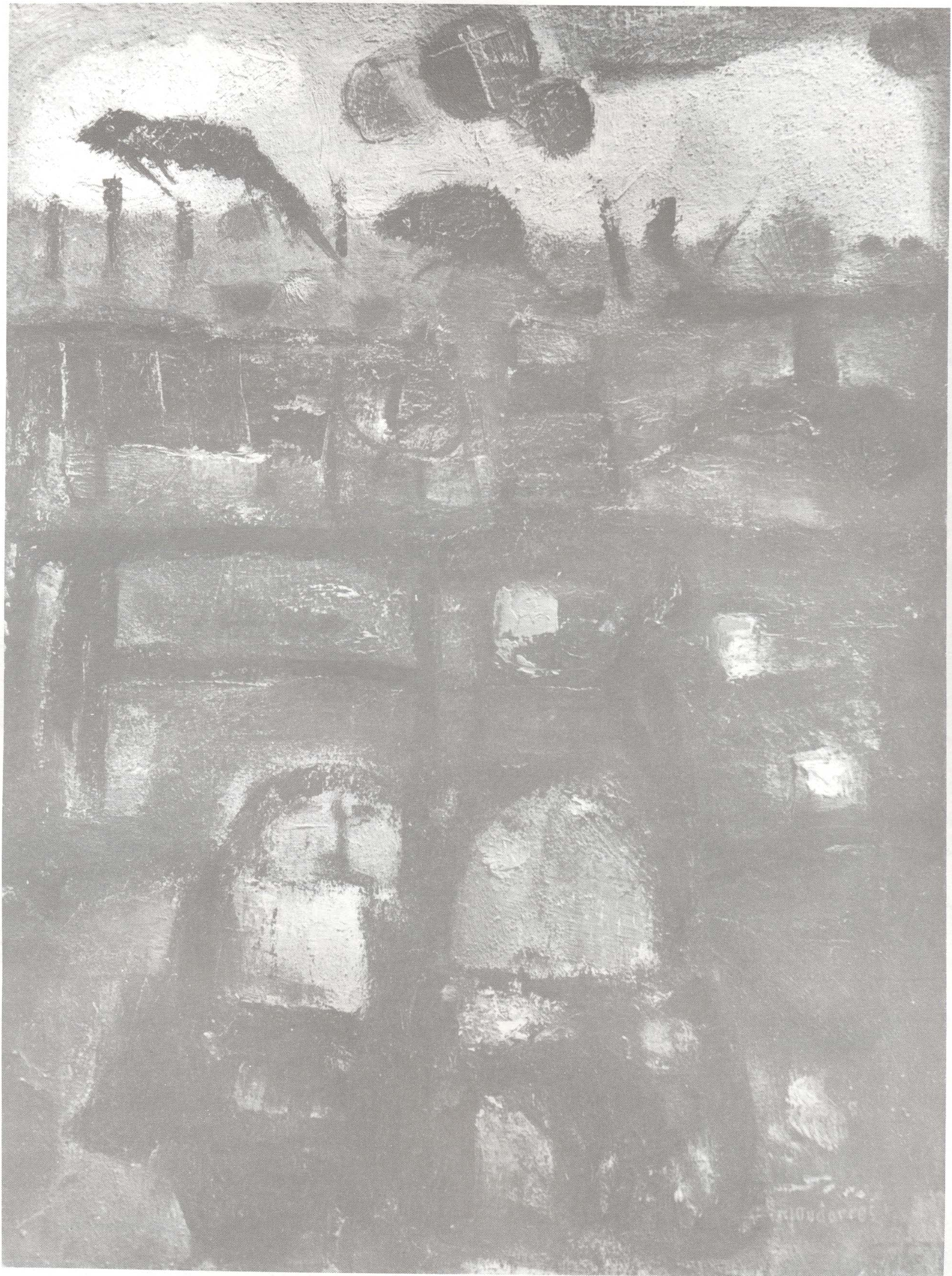
والسؤال المطروح: [هل هنا علاقة عضوية من التكوين وتفاوت الرؤى بين كل الأعمال المنجزة]؟ جوابي على تساؤلي هو كالتالي:

ـ [نعم (الفنان) ينمو مع أعماله، ولكنه لن يستطيع الخروج عن تميزه، الذي حدد له ساعة ولادته، حتى إنتهاء مهمته، نعم هنالك نباتات وحيوانات هجينة) ولكن الأصل النوعي، لا يمكن أن يغيب كلية، إن عناصر الكذب والاستعارات سهل اكتشافها وفضحها].

س٩: يرى بعض الفنانين إن [الموضوع] ليس إلا ذريعة للفنان، وليس له في اللوحة أهمية تذكر، ذلك أن الموضوع مهما بلغ نبله فإنه لا يزيد في قيمة العمل الفني، والعكس صحيح، إن التفاحة، والحصان، والإنسان [الجمادات والأحياء] كلهم سواء في اللوحة، أي أن الشيء، عندما يغادر الواقع ويدخل في اللوحة يصبح شيئاً آخر، وهذا ما يسمح لنا، عند الحديث عن لوحة فنية، أن نتحدث عنها بلغة الشعر أو الموسيقى، والسؤال يا فاتح هو: ـ كيف استطعت أن تجعل المشاهد يقف أمام لوحتك ليعيش تجربة فنية موزعة على السواء في المساحات التي تتضمن أشكالاً، أو تلك التي لا تتضمنها، كيف استطعت يا أستاذ (فاتح) أن تجعل كل مسام من مسام لوحتك يتجاوب مع مساماتها الأخرى، وكاين بك (لاعب شطرنج) ماهر، لا تحرك قطعة من قطعك إلا استجابة لكل ما تحمل القطع جميعها، على الرقعة من إحتمالات؟!

ج٩: لطيف منك أن تمثل تماسك المساحات التعبيرية في اللوحات، بوحدة المسألة في الشطرنج، مثلاً هنالك (ديالكتيك) خاص به، فهو يبدأ بتحليل البناء، وإعادة عمارته [إن تم للعمل الفرص المتوخاة].

وكما قلت فالموضوع ليس بذي أهمية في الأعمال



فاتح المدرس

التشكيلية المعاصرة، الأمر الهام، إيجاد موضوع (غير مرئي)، من الموضوع المفروض بصرياً، ومعنى هذا الكلام هو كما ألحت إليه أنت بقولك: [مغادرة الموضوع الواقع ودخوله «بشكل ما» إلى اللوحة، هذا كلام يتطلب الكثير من الروية والسماحة، ليقترب العمل من حدود الأحاسيس التي تثيرها [حدوس] التكوين ذي الطاقة المثيرة.

فالاتجاهات الفنية التشكيلية المعاصرة، يقوم بناؤها على محصلة معرفية معينة شريطة ألا يستعمل الفنان هذه المحصلة الثقافية، بشكل مباشر في العمل ليأخذ مكانه الإبداعي الزماني، أما مشكلة المكان فهو جملة محصلات زمانية، دعنا من هذا، فأعمال الفنية البدائية الساذجة لها قيمتها المكانية فحسب، فهي لا تنتسب إلا للقيم الأنتروبولوجية في تاريخ الشعوب، عند وصف حياتها اليومية، في مكان وأزمنة متعددة، أما القيمة الفنية لها فهي قيم مغفلة على صعيد تجسيد الزمن المعاصر برؤى جمالية (أو غير جمالية) ذات ثقل لا نستطيع إنكاره، كما نرى اليوم الأعمال التي تخلت عن مفهوم الـ(ART)، واستعاضت عنه بعبارة [تجربة] فهل التجربة فناً؟ أم فعلاً، شيئاً آخر، مواز له، ولكن ليس هو؟

- كل هذه التساؤلات نرى أنها، تقف إلى جانبي قبل البدء في الرسم، خلاصة القول:

- [عندما أبلغ نقطة ما، من انجاز اللوحة أشعر أن هنالك، دفقاً من الحرارة في صدري، فأدرك أنني استطعت فتح باب لهذه اللوحة، لتطير في الفضاء خارج مرسمي، فالمتلقي الحقيقي لأعمالنا هو زمن ومكان آخر غير مرئي، بل موازٍ - لا مادي - للزمان والمكان الواقعيين صدق أو لا تصدق!!

س١٠: كيف كان للفنان [فاتح المدرس] أن يجمع في لوحته الفن السوري قديمه الممتد إلى آلاف السنين قبل الميلاد، وشهادة إنسان عصرنا الراهن، وما في فنونه من ثراء لا ينضب؟

ج١٠: في محاورة مع جلاد قلت:

- [كيف أنت نفسك، تستطيع العيش في عالم انعدمت فيه العدالة]؟

فقال بعد أن أصلح من توازن قبضته على الفأس:

- اسمع يا هذا، أولاً لا يهمني اسمك، ما اسمك؟

- فاتح، محمد فاتح؟

- حسناً، لا توجدك عدالة، نحن نصنع عدالة!!

* * *

في مطلع شبابي كنت مغرماً بإجراء مقارنات بين فن النحت اليوناني وفن ما بين النهرين في سورية، نعم هنالك ملامح رائعة في الفن الأثيني، ولكن الفن السوري القديم رهيب!!

وتصورت النحات السوري القديم وقد أنجز نحت الملك الآشوري ناصر بعل، وذاك آشورباني بعل، وارتجف النحات نفسه رعباً من عمله!!

إذن المؤثر البصري كان مؤثراً (سيكولوجياً) شحن العمل الفني بالكبرياء، التي لا تعرف الرحمة، ولا تعرف من العدالة ولا وقوف المواطن بعيداً عن متناول الجلاد، وكان الجلادون في تلك العهود ذات الحضارة (حضارة!!)، المرعبة مغرمون بسلخ جلود الأسرى والمغضوب عليهم، وهم أحياء، ثم دبغ هذه الجلود (إذا كانت موشومة حسب الموضة آنذاك) وتعليقها على جدران القصور الملكية في بابل ونينوى، والذي ينجو من السلخ وهو حي يزين بجسده على خازوق بارتفاع (٣) أمتار على أسوار (بابل) وأطناف الحدائق المعلقة، حيث يتربع في أعلى الزقورات طبل برونزي بقطر أربعة أمتار يسمع دويُّه من بابل إلى قرقميش.

لماذا أحدثكم عن شيء تعرفونه، هل لأتهرب من السؤال رقم - ٩ - لقد أكد جميع الفلاسفة في العالم من القرن السادي قبل الميلاد حتى نهاية عصر التنوير - ١٨ - بعد الميلاد، أن الفن هو أخلاق أولاً وأخيراً.

وبما أن زمن ما وصف بممارسة القتل رسمياً، فهو زمن لا أخلاقي، وإني بكل بساطة على الرغم من احترامي الأكاديمي لعظمة الفن السوري القديم أراه بعيداً عن مفهوم الرحمة، ربما



فاتح المدرس

استثنيت منحوتة واحدة هي مسلة حمورابي واللبوة الجريحة حيث وَضع النحات السوري القديم روعة مفهومة عن التشريح علمياً، وشحن العمل النحتي بصرخة الألم لدى (اللبوة الجريحة) التي هي في الحقيقة صرخة انسان بابل ونينوى.

لماذا انصبت من ذاتي تلك المشاعر، وأين سفحتها غاضباً، مأخوذاً برهبة زمان ومكان موازيين لزمننا، ولا أن زمني لوحتي ليس مادياً، وإن زمنهما ومكانهما تحررا من قسوة التحكيم العقلي الذي يدين العمل الفني.

سؤال: ـ هل يمكن شحن مأساة بجمال ما؟ كيف؟ أين تضع شراراتها الحائرة على سطح ذي بعدين؟ هل يمكن تحويل المادة إلى لامادة؟ إني لا أستطيع هذه اللحظة الإجابة على أسئلتي!

ولا مانع لدي أن تعتبرا إجابتي على سؤالكما رقم-١٠- هو محض رجل ركبه شيطان الذعر، والآن قل لي من يستطيع تحمل لطف وأدب سؤالك إلا إذا كان دبلوماسياً، أنت تعلم تمام العلم-كم أنا على وفاق تشكيلي مع الملاك اسرافيل (الملاك اسرافيل حامل البوق الذهبي إحدى لوحات المدرس عام ١٩٩٥).

س١١: ما السبب الكامن من خلف اختلاف معالجتك للمنظر الطبيعي، والبيئة السورية، عنها لدى معالجتك للإنسان والطبيعة في اللوحة الزيتية؟

هل هي المادة المستخدمة أم الموضوع المعالج أم استراحة المحارب، كما تستريح أثناء عزفك على البيانو قبل الدخول في معركة حقيقية؟

ج١١: كل ما ذكرته في سؤالك هو واقع وصحيح.

فأعمال الغرافيك والغواش هما المادة الخام التي استعملها في إنجاز أعمالي بالألوان الزيتية، هناك مثلاً وجه شوهته مفاهيم (جمالية)، معاصرة، وهناك أعمال رسمتها، عن انطباعاتي لمرتفعات حلب الغربية الفارقة بألوان الأرض الخريفية والجبال الزرقاء البعيدة، وهنالك لوحات بالغواش هي انطباعات غالية على نفسي وهي موجودة في الطريق إلى المغرب، وهنالك دراسات عن عظمة الشتاء في مرتفعات الحرمون جبل الشيخ جنوب دمشق، وغيرها وغيرها، كلها طبيعة، ولكنك إذا حلَّلْت الألوان المستعملة، تجدها هي الزخم الطبيعي لبناء ألوان اللوحة الزيتية، التي مثلت اسرافيل صاحب بوق يوم القيامة مثلاً، أنا متأكد أن هذه المقدمة لم تقنعك، حسناً اني أعيش على برزخين في حياتي، الطبيعة بأسرارها المباحة والتكوين السيكلوجي، في معالجة لونين مختلفين، للحصول على لون ثالث غير مرئي، أي أني أعالج اللون حسب طقسه، وقوته، في الكلام، فاللون الأسود لا يستطيع أحد من الفنانين أن يقول أنه مُلكي وأنا سيده لأنه بكل بساطة إنه يوماً ما سيغلفه بظلامة إلى غير رجعة، فالليل ملك للبشر، والشياطين التي ترجم هذه الكرة الأرضية الملعونة، في شهر آب بوجه خاص، ثم إن اللون الأصفر هو اللون الذي لا يتزوج، وينجب إلا مع اللون الأسود، فهو حديث الولادة دوماً، ولكن إذا تركته وحيداً في اللوحة فالويل ثم الويل للفنان والمتلقي، حتى إذا خطر على بالك أن تستعمل (الأخضر)، كما استعمله عزيزنا (سيزان)، سقطت أنت قبل أن تسقط اللوحة، فاللون الأخضر كالعاهرة تماماً، ولم يخطىء العرب عندما اطلقوا وصف خضراء الدمن على النساء السائبات.. الخ.. الخ.. هذا المزاح الثقيل، على كل حال بإمكانك أن تسمي أعمالي الخفيفة هي استراحة المحارب.

س١٢: ـ يقولون إن للعقل حراساً يمنع الفنان تقديم عمل فني عار من الشوائب (لعلك تدعوه أنت بالعمل الصافي)، هل استطعت تنويم حراسك، حراس العقل وغيره؟ وهل استطعت أن تمحو قيود الفكرة المبدعة وأنت تجسدها شكلاً ولوناً على اللوحة، هل استطعت نسيان ما تعلمته كلياً؟ والإلتزام أليس هو قيداً يكبل الفنان، وواحداً من هؤلاء الحراس؟ أم أن الفنان ملتزم بداهة شاء أم أبى؟

ج١٢: عجيب هذا السؤال وخفيف الظل كل ما قلته صحيح، إذ ليس لدي ما أضيفه، دعني أدردش معك، وأتبادل معك صورة الحادث عندما هاجمتني مجموعة من الزلاقط اللاسعة، على ضفة نهر حلب من الشمال السوري، نفس الشيء يتم معي كلما حاولت رسم لوحة جادة، (عش الدبابير) هذا يهاجمني وأنا تحت ضوء النيون في



فاتح المدرس

مرسمي، أعلمُ أنها الأفكار المسبقة الصنع التي تحاول إقحام نفسها في اللوحة (طبعاً بمؤامرة مدبجة مسبقاً من ذاتي الكسولة!)، فأحاول طردها وكشها وغالباً ما أترك العمل، وأعود إلى الصالة الداخلية حيث يرافقني المنشد الإيراني الرائع شجريان، أو المغني الأرمني (بول بغداديان)، أو (وديع الصافي) أو ضيف أديب أو صحافي ينتظرني منذ أمد أمام فنجان قهوة بارد.

ـ أعود إلى اللوحة وكل ما أحمله هو رفض مجمل المعرفة!

ـ [من الصفر يتولد رائع الواحد]

هذا هو الشعار الذي أخذته كالقسم على نفس، يجب أن تبدأ من الصفر، نعم كل مرة من الصفر، يا ألله كم هو رائع عالم الصفر، إنه اللحظة الوحيدة الشريفة في تاريخ الكون قبل Big Bang!!

وإن كل ما أنجزته البشرية على هذا الكوكب الجميل والمسكين، المسكين ببراكينه وزلازله، مسكين حتى بأزهاره المقدسة ورياحه النائمة وأعاصيره القاتلة، كل هذا لا يعادل روعة سكون لحظة الصفر قبل الانفجار الكبير الذي من منجزاته المفارقات العجائبية: ـ الموت والحياة ثم الموت ثم الحياة فكرة رائعة لكنها ليست في قائمة مفهوم شرف الوجود، لدى« هذا الحيوان الرهيب (الإنسان)، على جدار مرسمي كلمة كتبتها تقول:

ـ [والآن قال الإله: سأخلق وحشاً لا مثيل له،

فكان الإنسان.

ومرت قوافل المدنيات حتى جاء (هولاكو) ومر

بقرية بجانب الخليل هدمتها، بلدوزرات

اسرائيل، وقف هولاكو ابتسم وقرأ الكلمة

* * *

س١٣: هل لك أن تحدثنا عما تحكيه الوجوه في لوحاتك؟

ج١٣: لعلك مغرم بالأفلام العجائبية في آلة الفيديو عندك، وجوه، وجوه وجوه، ولا شيء غير وجه الإنسان، إنه مشحون بكل الأمان التي تتصورها لمحة، ثانية من وجه آدمي تمنحك ملايين الصور عن الأزمان التي عجنته، ومنحته هذا ـ المورفولوجي ـ الرائع والرهيب معاً!!

وجوه الفلاحات في الشمال السوري، الفلاحات في البادية السورية، الفلاحات فيل جبل العرب، الوجوه التدمرية، وجوه الجنرالات، وجوه الجلادين وحوش اخترعتها أنا، بسيطة مصنوعة من صفيح، ومسامير فولاذية، مزودة بابتسامة بلهاء، وجوه الدراويش بقبعاتهم (الكالوح) الطويلة من اللباد في عيونهم قبس من وهج الضوء السماوي، لا تستطيع رؤية ابتسامتهم أو حسرتهم في بوادي التصوف الخرساء، هذا طفل على وجهه.. ماذا هنالك في وجهه، لا عيون، لا أنف، لا فم، بقعتان من الأحمر والرمادي، لكن الوجه موجود، تمعَّن أكثر، إنه هناك، تشير إليه باصبعك، لكنه يرفض البكاء، إنه يتهمك أنت أيها المتفرج على هذا الشيء الإنسان، الذي ولد وحيداً في فيافي الكون، الذي لا يعرف العداوة ولا يعرف الرحمة.

س١٤: هل [فاتح] الذي يعزف على البيانو هو (فاتح) الذي يقف أمام اللوحة الزيتية؟

ج١٤: أشعر أن تناول معطيات (الصوت ـ اللحن) من الطاقة الملحنة، لدى الحيوان المفكر ليس، بهذه السهولة، فتاريخ الأصوات الراقية في تاريخ البشرية فقير لدرجة مخجلة، هذا إذا استطعنا استبعاد عنصر التسلية، بواسطة الأصوات ـ الألحان ـ لوجدنا فعلاً أن تاريخنا فقير كما قلت.

لكن لا يعني أن هذه الحصيلة الحية من الألحان البشرية عدم وجود ثروة لا تقدر بثمن من الموسيقى الإنسانية، ونراها تسربت إلى ثقافتنا الموسيقية من بؤر شديدة البريق من حضارات الصين واليابان وإيران واليونان والهند.

إن موسيقى الشعوب البدائية قديمها وحديثا، هي أصوات وذبذبات الية شديدة البراءة وفقيرة الطاقة في تحريك، أو في إثارة التأمل أو الحزن، أو تركيز المشاعر البشرية بل خلق لذة في غاية السمو، لإستطاعتها لمس ما يقال أوتار المشاعر الإنسانية مع الحفاظ على المقاييس الرياضية الموجودة أصلاً في آلية العقل



فاتح المدرس

البشري، بكل بساطة الألحان الراقية والمعقدة لها طاقة كيماوية في اثارة ذلك المحرك (الذي لا يزال مجهولاً)، في ميكانيكية العقل البشري - الإنسان.

في البلاد العربية نجد الصوت الأوبرالي لدى وديع الصافي جاء بعد القرن الثالث عشر حيث أبدت الموسيقى التعاونية تزدهر.

إني عندما أعزف على البيانو آخذ ألحاني مباشرة من الرحلة الخرافية التي أرحلها في رسم تاريخ أصوات البادية السورية وتصور التاريخ جسداً حياً يغني في داخلي عنصره الأساسي [صوت الريح] والتأمل الصعب للحمَامَات المنشدة على أسوار تدمر (هنالك لحن ألفته وعزفته على البيانو بهذا الإسم)، وإني أشعر أن الموسيقى لا تستخدم العقل إلا للوزن وليس للإبداع، وعندما لحنت وعزفت عام ١٩٧٩ جلقامش كان علي أن أعيش في أحداث أيلول الأسود، وأردت في حينه اهداء القصيدة المعزوفة إلى أبطال حرب ڤييتنام، ترى إن أحداث الماضي تكون أكثر حياة في الموسيقى، لقد كنت أنت موجوداً عندما عزفتها في قاعة اللاييك.

أما أمام اللوحة فالأمر يختلف، إنه يشبه برسم صفصاف النهر على وحل النهر، عليك أن تحول المادة الملونة أو تحريك الغرافيك بواقعية تتحول لتوها ساعة العمل إلى مادة من نوع آخر، تستطيع أن تتكلم بصمت.

أما الموسيقى هي حدس العقل بما يعتلج في قلب الكون من حنين إلى المجهول، الجاهل الرائعة لهذا العالم الذي يتفجر، دون الاستناد إلى معطى عقلي.

- يقول النقاد العرب: [أشعر الناس من أنت في شعره، أو: أجود الشعر ما سار في الناس، أو: أجمل الشعر أكذبه الخ..

ترى ما سر نجاح الفنان فاتح وحب جمهور عريض لأعماله على الرغم من صعوبة ما يقدمه؟

أما صفة أجود الشعر أكذبه فهي كذبة كبرى، والانكى من ذلك يجرون وراءهم جماعة الارتزاق الرخيص في الفن التشكيلي، حتى أصبح جل العاملين في مجال الأدب الفن هم من أبرع ما خلق الله في سحب لقمتهم من فم العنواري!

أما عن الشق الثاني من سؤالك عن سر النجاح، ليس هناك أي سر هنا، لك الصدق، الصدق المطلق، في عالم أصبح فيه الصدق مرادفاً للفقر والغربة.

أما عن أعمالي كونها صعبة أو يسهل قراءتها، أعمالي ليست مستعصية على الصادقين لأنهم بكل بساطة من الصادقين مع أنفسهم أولاً ومع عالمهم الخارجي مهما بدا قذراً.

س١٦ ما هو رأي الأستاذ فاتح فيما نسمعه ونقرأه عن الأصالة والحداثة، هل الفنان (فاتح) راض بما يقدمه فنانو ما بعد الحداثة، أو من اليوم في العالم؟

ج١٦: - الإتجاهات الغربية في الفن التشكيلي المعاصر لا تعاني ما يعانيه الشرق، أو العرب بصورة محددة من المفارقات التي تطرحها واجبات الأصالة والحداثة.

السبب أننا عالجنا (المفاهيم التشكيلية) منذ بدء هذا القرن بينما قطع الغرب أشواطاً في هذا المجال، وشأن الفن كشأن الصناعة، . . . فهوية الفنان الأوربي هي ما ورثه من اليونان والعصر الوسيط وعصر النهضة حتى العصر الحديث، فهو لا يطرح مشكلة لا تهمه أصالة حداثة، ما بعد الحداثة كل هذه الأمور يعتبرها ديالكتيك بلهاء، هذا الفنان الأوربي بكل بساطة رفض كل ما جاء قبل (١٩٤٧) بينما نحن بدأنا (أو أكثر الدول العربية) حظيت أو منحت استقلالها عام (١٩٤٦)؟

إذا تفحصنا هذه الرؤى التشكيلية في مدها العابث بعد عام (١٩٧٥) في أوربة نرى أن الفنان الأوربي، يحاول بيأس بل بتصميم، اختراق جدار غليظ، ليخرج إلى القرن (٢١)، فاختار سبيل التجربة وتدخل العبث في (ما يسمى فناً) بشكل يدعو للدهشة وبالتالي يدعو للرثاء.

وإنه - أي الفنان الغربي - لم يكتف بهذه الضوضاء التشكيلية بل التفت إلى الوراء، وركل بقدمه مفهوم



فاتح المدرس

التراث التشكيلي برمته.

إن الإتجاهات الفنية التشكيلية المعاصرة في الربع الأخير من هذا القرن، وما يطلق على جلها [ما بعد الحداثة] وهي عبارة لا معنى محدد لها، كما ترى هذه الإتجاهات هي نتيجة (التخمة) التي يعاني منها الجمهور الغربي، تخمة من ابتلاع العالم الثالث ونفاياته!

س١٧: سار (علماء الجمال) خلف نظرياتهم حتى تاهوا وتهنا معهم، يقول سوريو: [يجوز أن يكون هناك فن في عمل فلسفي ما، أو عمل علمي ما، أو في عمل تعليمي ما، بل ويكفيك أن تنجب طفلاً لتصبح فناناً إن أنت إلا فكرت في أن يكون هذا الطفل أشقر أو أسمر، وإن أنت عرفت كيف تعطيه عيوناً زرقاء أو سوداء]

ويقول الإنسان العادي [لا أعرف شيئاً عن الفنون الجميلة، لكنني أعرف ما يروق لي].

ترى ما هو الجمال الذي يبحث عنه فاتح المدرس في أعماله؟

ج١٧: ما طرحه [سوريو] في أن العمل العلمي يمكن أن يشحن بعطاء جمالي، إنها فكرة كريمة ومتسامحة جداً إذا اعتبرنا أن الآلة العلمية بإمكانها منحنا شكلاً جميلاً أو منح الإنسان فائدة عملية يمكن أن تثير فينا الإحساس بجمال نفسي الخ...

الواقع أن ما قاله بعض علماء الجمال، في أن الفن التشكيلي هو [الذي يعطي العالم شكلاً]، شكلاً مميزاً في مكان وزمان محددين، وإن الإنسان العادي الذي يجند عمره للحصول على (لقمة العيش) يبتسم بمرارة إزاء المفاهيم الجمالية ويهز رأسه قائلاً [إني أعرف ما يروق لي].

* * *

إزاء هذين المعطين في التفاؤل والواقع المرير ليس أمامنا سوى طريق شاق واحد: [العمل على تنظيف العالم من القتل والنفايات]، أما الجمال ومفاهيمه السامية ستنبت مع أول (زهرة) (أقحوان) في عالم غاب عنه سافك الدماء كلي الاحترام للإنسان.

الجمال - أو لعله شيء آخر لا أعرف اسمه - الذي أعمل لأجله كغيري من هؤلاء البشر الذين هجروا أديرتهم إلى العالم الذي يتضاءل فيه الفرح بشكل محزن، ليعملوا، وأن يجرب الإنسان رعاية المنحة الطبيعية التي مُنحها هذا الحيوان البشري، مذ ولد، والتي قُتلت بعد ثوان من مولده.

... هذه القوة المجملة للحياة هي وحدها تجعلنا ندرك الفارق الهائل بين بقعة الدم وزهرة شقائق النعمان.

س١٨ جاءت (الحداثة) و (ما بعد الحداثة) في أوربة نتيجة لهزات أصابت الواجدان الأوربي في الصميم: كوبرنيك قضى على فكرة أن الأرض مركز الكون، وقضى على مركزية الإنسان معها، و(دارون) نزع عن قصة الإنسان وخلقه كل مقدس، و(فرويد) أسقط القناع عن براءة الأطفال، وملائكيتهم، و(نيتشه) أعلن عن موت الإله وموت الإنسان معه والفن أيضاً، وتحدث ماركس عن استلاب الإنسان واغترابه، وثورة التكنولوجيا، وتشييئها للإنسان، والجريان الكونيان الخ.. كل هذا قد انعكس في الفن الأوربي بشكل أو بأخر، والعربي تارة ينادي بالثورة أو الاقتداء بالغرب، وتارة يدعو إلى الأصالة والرجوع إلى الماضي، وحيناً يدعو إلى الجمع بين الدعوتين، وبقيت الآلة والتكنولوجيا، تصل إليه جاهزة مقابل استنزاف ثرواته الخام، وجاء جيل المستهلكين والبطالين والبائسين والأميين الخ، نحن الفنانين، ماذا نفعل حيال ذلك؟ إننا كمن يجلس على كرسي قائميته في الهاوية، والأخرين على أرض ليست بصلبة إن لم أقل رمال متحركة!! ماذا يقدم الفنان لعربي لجمهور يجهل حتى فنه الخاص به؟

ج١٨ - هذا التلخيص لواقع شكل حضارة الإنسان، ومأساته، منذ بدء عصر العلم، والتعرف على نظام المجموعة الشمسية حتى وزاد نيتشه وأعلن عن موت الإنسان، وبالتالي فنه، صورة حية وصحيحة عنه.

س٢٠ إن (شهرزاد) دليل قاطع على سلطان الفن والأدب، وبرهان جازم على أن الفن أقوى من الواقع بل هو

بديل للحياة، إذ استطاعت بحكاياها ترويض سلطان غاشم تأتمر له جيوش جرارة، وفي عصرنا الذي نعيش توارى شهرزاد ليحل محلها (التلفاز) وهو واحد من ابتكارات التكنولوجيا التي لا حصر لها!

ترى ماذا بمقدور الفن فعله في زمن الآلة؟

ج ٢٠ تجاوب الإنسان مع تقنيات عصره شاء أم أبى، كيلا يشعر أنه يعيش خارج عصره، فالتلفزيون والفنون البصرية المسلية التي يمنحها الفيديو للاندماج بمفهوم مشترك مفروض عليك، أو يلقي القبول منك هي أمور تعني أن النهر البشري بعجزه وبجره يهدر منحدراً في شلال وبرك وسبخة نفايات، والبشر في احتكاكهم ببعض في هذا الزحام الذي يبعث القشعريرة والخوف في النفوس الحساسة، والواقع أنه لا يهم أطلاقاً أن تقبل أو ترفض هذا الشكل الذي خرج عن المسار الطبيعي للحيوان الإنسان..

لكن يبقى ذلك الحراب السري الجنيني في أعماق الطاقة التحكيمية في ذات الإنسان، وإنها طاقة ذات صفة إنسانية مباركة، تستطيع أن [تنجز فناً] على الرغم من أنف الشيطان المؤذي الذي يتلاعب بمصير البشرية والمتمثل في المقابر الجماعية، وفي المقابر المخصصة للأطفال الفلسطينين، الذين يدافعون عن بيوتهم بحجارة بأيديهم الصغيرة ولهاثهم العشطان والجائع تحت أصوات أمهاتهم المولولة خوفاً ورعباً.

ـ أي عالم هذا؟

أتساءل

أين ذهب الإنسان؟!

فعلاً، أين ذهب الإنسان، فالذي نراه في عام (١٩٩٨) هو شيء، إنه شيء وليس إنساناً، شيء لا تنطبق عليه أية مواصفات طوباوية أو شعرية، تعاليم ديانات سماوية، أو قوانين جمالية، شيء آخر تماماً، كما إنسان (٢٠٢٥) سيكون متمماً لهذا الشيء ومضافاً إليه جمالية القسوة، جمالية انعدام الخلق والرحمة، جمالية قتل الدول للأطفال وتقطيع الأشجار، وجمالية تشكيل تلال القمامة من القطب الشمالي للقطب الجنوبي.

١٩٧٩ ـ ١٩٩٠ ـ ١٩٩٧

مليـــــون

ونصف المليـــون

بالسكاكين الطويلة

والـفــؤوس

في أفريقيا الوسطى

.. ..

مليـــون

ومليــون آخر

بين أجراس كمبودجيا

وفييتنام

جماجم بعضهم ـ تلة ـ

في أنباء M. B. C

عندما يذهب الإنسان

لافتتاح جحيم

اوبرا من صنع يديه

يبقى مقيماً على قارعة الطريق

الشيء

والفن يتحول إلى شيء

تراه في جحيم

هذه من صنع

الشيء

* * *

س٢١ يقول الدكتور (عبد الكريم حسن) في كتابة «المنهج الموضوعي»:

[يحدد (بيك دو لاميراندول) الأدب فيقول: [الأدب سلّم ننزل درجاته حيناً، فنمزق وحدته، بقوة عملاقة، ونفتتها على غرار ما حلَّ بجسد [أوزيريس] ونصعد درجاته حيناً آخر بكل ما تمنحنا إياه طاقة (أبولون) فنجمع في وحدة جديدة ما تبعثر من أشلاء أوزيريس:]؟

وهذا يعني أنه إذا كان (أوزيريس) على غرار (ديو نيزوس) يندفع بأهوائه وعواطفه، فإن أبولون رمز السيطرة على الذات في أقصى حالات هياجها، وبهذا المعنى فإن (أوزيريس) نهب عواطفه التي تبعثره في شتى الاتجاهات، بينما (أبولون) رمز الروحانية في أقصى مظاهرها، إنه واحد من أروع رموز الارتقاء الإنساني.

ولعله من المفيد أن ندفع بالمقارنة بين الرمزين إلى أقصاها، فنقول أن (أوزيريس) رمز للمضون، بينما (أبولون) رمز للشكل، وهنا نقبض على العمق في التحديد السابق فالنزول على درجات السلم يعني النزول إلى التجربة الإنسانية الحياتية بتفاصيلها وغرائزها، وهذا ما نعبر عنه بتمزق المبدع، وتبعثر عواطفه وآلامه، وأما الصعود على درجات السلم فإنه يعني جميع العواطف المبعثرة في صورة، وتوحيدها في قالب، إنه يعني وضع المضمون الممزق في شكل موحد جميل.

- هل لفاتح أن يحدثنا عن هذه العلاقة الوشيجة بين الفن والأسطورة حتى في عصر العلم؟ وعن الأسطورة في فن فاتح المدرس؟

ج٢١ صحيح ما طرح عن العقل البشري أنه:

- [يصنع الأساطير، لعلهم يعنون بذلك أن الإنسان هو محورها وأنه لا يخترعها، ربما كانت الأساطير من صنع أوائل (المؤرخين) في العصر البرونزي وما قبل، نقول مؤرخين لأن حكاياتهم الطويلة، هي مساهمة من عالم الليالي الطويلة، لقد كانت هي السينما وهي التلفزيون، وهي بداية علم الآثار، فهي ذات أحاسيس رمزية.

- عالم الآثار في العصر الحديث مهمته طرح مقولة:

إن الأرض تتكم عربي، وهذا في خلد السياسي المسكين في أن اللغة هي البيرق، الذي يرفع فوق الصروح والأنقاض، فالكلمة ليست صوتاً بل جملة رموز؟

القصد من كل هذه المهازل البريئة المضخمة بعطر شيطاني مقرف هو: الضحك على اللحن، فالأساطير اليونانية والسورية وكذلك الملاحم السكندنافية وجدت لضرورة وجود خيال يهوم بعيداً في أغرار الزمن، وينظم هو ميروس أسطورته، كما نظم أحد الشعراء جلقامش الخ.. الخ.. فالأسطورة هي الجانب الإنساني من الوحش.

إلا أني أرى أن الأسطورة تبنى بناء حجرة فحجرة أو الأصح من هذا أنها في الأصل نبتة مثل حبة القمح، تنذر بورقة صغيرة كريح أخضر صغير، ثم تصبح سنبلة فهي إذن حكاية، لكن خذ هذه البذرة، هذا التوق، لتصور حادث مماثل لحياتنا تراها تنبت ورقتين صغيرتين، وإذ بها بعد عدد من القرون شجرة بلوط تصمد أمام كل أعاصير الابادة والزوال... فالأسطورة حاجة، وهي أرفع مستوى وغاية من التاريخ [الصادق الأمين]!! وبيني وبينك ليس هنالك تاريخ أشد صدقاً وقبولاً أكثر من الأساطير، لأن التاريخ غالباً ما يكتب بدم جاف مطحون ثم أصبح حبراً مسكيناً ليتحدث عن آلهة من البشر يمتطون سياراتهم، ويرمون المارة بقذائف رشاشاتهم.

إني أؤمن أن الأسطورة أشد نظافة من أي تاريخ كتب عن ترحال البشر وضياعهم قبل بلوغهم تخوم الإنسانية!!

لعل كانت القصة، هو أحد أهم المؤرخين وأصدقهم، فهو على الأقل لا يرغمك على تصديق عمارته الخطية، على أنها من صنع العلماء، وإذا سألنا الفنانين التشكيليين؟ ماذا تريدون بهذه الرموز من غرافيك وألوان، وسطوح، وحجوم، لعله يسكت لحظة، ثم يتجرأ فيقول إني أضع خطوط مشروع أسطورة، لعلها اسطورة تعيش لخمس دقائق فقط.

أتساءل لماذا يغرم البشر بسماع الأساطير؟ أو رؤيتها ممثلة على الشاشة؟ هل الماضي أروع من الحاضر؟ طبعاً لا، فالماضي أشد كآبة بكل تأكيد، إذن هل يطلب الحكمة من الأسطورة، الحكمة لم تكن يوماً ذات فائدة، لسلوك هذا الوحش اللطيف، الإنسان.

والآن يا عزيزي فائق لعلك تنتظر مني - بعد هذه المقدمة الطويلة المملة أن أحدثك كيف أرسم أسطورتي:

أضع حبة البذار في تراب [أمر الذاكرة] ثم أنساها لأمد، ساعات، أيام، ثم يأتي النداء من أعماق الدهاليز في الذاكرة (الصورة) هي هناك! ـ أقف أمام اللوحة التي كانت بيضاء معادية، تصبح بشرة إنسانية ترتعش بهوادة وبطء، تتموج اللوحة أو يخيل لك ذلك، فما معنى يخيل لك ذلك؟ فالمواد التي سترسم بها هي جامدة، كانت، فهل الأزرق السماوي شحن بالمثير الحي، أين الخط الذي سيحمل كل توازن اللوحة، أي توازن، أنت تقف على شاطىء هو مزيج من روعة البحر ومن روعة السماء، ومن هول الجحيم، تبتسم قليلاً، وتحجم للحظات عن مصافحة هذا الحجم اللامرئي بينك وبين اللوحة، هل هي حقاً لوحة صماء تافهة بموادها؟ أم تعود بشكل غامض وسري إلى طاقة الجينات، المسيرة للذاكرة والأعصاب، وتتمنى أن تتحرك يدك كما تتحرك يد الطفل ابن الأعوام الثلاثة على الورقة، وقد لصق وجهه بها، وحوّم في أورقة ملايين السنين، المتواجدة في مكان ما، من شيء اتجاهات النداء الكوني، طبعاً أفضل أن استعمل العقل، لكن دعني أقول لك أيها الصديق إن العقل، هذا العقل لم يرتفع عن ظهر الحمار أكثر من نصف متر، في تاريخ نهيقه اللطيف!! عبر العصور.

أسطورتا (أوزيريس) و(ديونيزوس) في الديالكتيك النازل وذلك الصاعد في لمّ شمل التوق نحو السمو والطهارة ووحدة الرؤية، وبالتالي ليتسنى الدفاع عن الذات إزاء اللذاذات الوضيعة العابرة، ثم إهتمامك بأن (أوزيريس) يمثل فيما بعد المضمون، وأبولون يمثل الشكل، وكلاهما في الحقيقة يشكلان وحده العمل الفني الكلاسيكي بينما الشكل في أواخر عصر التنوير القرن (١٨) أصبح هو الوجه الأمثل للاحتواء الفني، نعم الشكل أولاً ثم المضمون إن لزم الأمر شريطة أن يكون خبيئاً خلف الشكل!!

الأسطورة كما تحدثنا سابقاً هي النفاذ على أرض مقمرة فالضوء الشكل، والمكان الشكل بلمسات توق الإنسان للاتصال، نخجل وجمال مع الكون، دون طرد الاحساس بمأساة الولادة والموت التي هي الشغل الشاغل للانسان في لحظات سعادته القصيرة والقليلة.

لحظات السعادة القصيرة والقليلة، لدى الإنسان الذي فتح سلام التأمل، تحمل سراً هائلاً من أسرار الكون، هذه اللحظات يا صديقي، هي التي لها طاقة الشرود الأبدي، ومنح مفهوم الزمن مهما قصر إلى ثوان على أنه جسد الأبدية.

السؤال هل تستطيع شد جسد الزمن الهفهات كالمطاط فتغدو ستنتيمترات قليلة آلاف الكيلو مترات؟ (انشتاين) أحسن بذلك بحدسه الرفيع عندما أهدانا نسبيته الرائعة.

هنا نستطيع أن ندير وجوهنا إلى عالم أهملناه وهوراً هو العالم اللامادي الموازي لعالمنا المادي، هذا العالم هو المعين الذي يمتح الإنسان منه مادة مقدسة هي (الحدس الفني).

ـ حيث الجمال مفهومه المادي ممكن
ان تتقلب على وجه محيط رائع
ويعيش لثوان كالدهور في العالم المجهول
الموازي للعالم المحسوس الذي هو
أصلاً أكثر هشاشة، يخضع
لعامل التفتيت الاستهلاكي.

* * *

كل إنسان بمقدوره أن يتذوق من ينبوع الخلود، وهو الحلم (المسكين للانسانية)

ـ كيف؟

ـ من فضلك افتح النافذة الشرقية.

* * *

أرجو إعطاء عنوان لهذا الحديث وهو:

«افتح النافذة الشرقية»

* * *

فن النحت المعاصر في سورية

طارق الشريف

أولاً - النحت في مرحلة رواد الحركة الفنية:

استأثرت مادة التصوير الزيتي باهتمام التشكيليين، منذ البداية الأولى للحركة الفنية، إذ وجدوا فيها كل ما يساعدهم على التعبير عن أفكارهم، وتطلعاتهم الفنية والجمالية، أكثر من المواد الفنية الأخرى، التي عجزت عن مجاراة التصوير الزيتي في استقطاب الاهتمام، والتلاؤم مع أهداف الحركة الفنية في هذه المرحلة ولهذا فضل الفنانون أن يقدموا موضوعاتهم على سطح ملون له بعدان، ويستفيدوا من تلك الصياغة في تقديم الفن على نمط معين، يختلف عن الحركات الفنية العربية الأخرى وقد أدى ذلك إلى جعل الفنانين، يفضلون استخدام الألوان، وتقديم المواضيع المختلفة عن طريقها، والإبتعاد عن الكتل الصلبة، والتشكيلات ذات الطابع المعماري، إلى تحليل الكتلة تحت تأثير الضوء، وجعلها تتحطم تحت تأثير تبدلاته، أو الاهتمام بالحركة والإيقاعات المتناغمة تحت تأثيره، وضمن المساحات الملونة، أو المتدرجة في كل مساحة، ووجد النحاتون أنفسهم أمام مصاعب شتى، بحيث لم يستطيعوا مجاراة التصوير الزيتي والأخذ بزمام المبادرة، والسعي إلى اللحاق بالتصوير، وتقديم نفي التطلعات التي قدمها الفنانون الآخرون، وذلك، عبر المراحل المختلفة، وذلك... جعل النحت يأتي متأخراً قليلاً، حتى يصل إلى الإبداع الفني، ويقدم التشكيلات الرائدة.

ولهذا اختلفت الحركة الفنية في [سورية] عن [مصر] أو [العراق]، نتيجة لذلك إذ أن النحات (مختار) في [مصر]، وكان أحد الرواد الهامين الذين جعلوا الريادة للنحت، وكذلك، هي حال النحات [جواد سليم]، الذي

كان من النحاتين الذين كان من النحاتين الهامين المؤثرين على الحركة الفنية، وهذا قد جعل الفن التشكيلي في (سورية)، مختلفاً، لأن جميع رواده من المصورين، وأعطوا التشكيل الخطي والحركي، وربطوا الفن بالاتجاهات التقليدية الواقعية، واستفادوا من التجارب الفنية الغربية، مع الرواد، ثم اتجهوا نحو التراث التشكيلي العربي في الفن، وقدموا اللوحة الملونة التي تعتمد على (الأرابيسك) والحركة اللا نهائية للخط، ورجعوا إلى التراث القديم ليستفيدوا منه، كي يعالجوا المواضيع الفنية عن طريق القيم التصويرية التي أثرت على الحركة الفنية كلها.

وتوصل النحاتون إلى الحلول التشكيلية، الملائمة له، بعد التصوير الزيتي ومتأخرين عنه، ويقدم التشكيل الفني، الذي توصلوا إليه بعد الجهود الذي قدموها، والجمع بين ما هو موجود، ووافد للتعبير عن المشكلات الملحة في الواقع...

لكن... البداية التي عرفتها حركة الرواد، كانت تسجيلية واقعية، وعبرت عن مفاهيم (المحاكاة) التي قدمت في إطار واقعي كلاسيكي، وانطباعي، ولهذا اتسمت بالطابع التقليدي المعروف، الذي يهتم بإبراز السمات والملامح أكثر من التأكيد على القيم النحتية بمفهومها الحديث.

وأهم النحاتين الذين عرفناهم في البداية هم (محمود جلال) و(فتحي محمد) و(ألفرد بخاش)، الذين يعكسون بداية النحت، ويعبرون عن المرحلة تماماً.

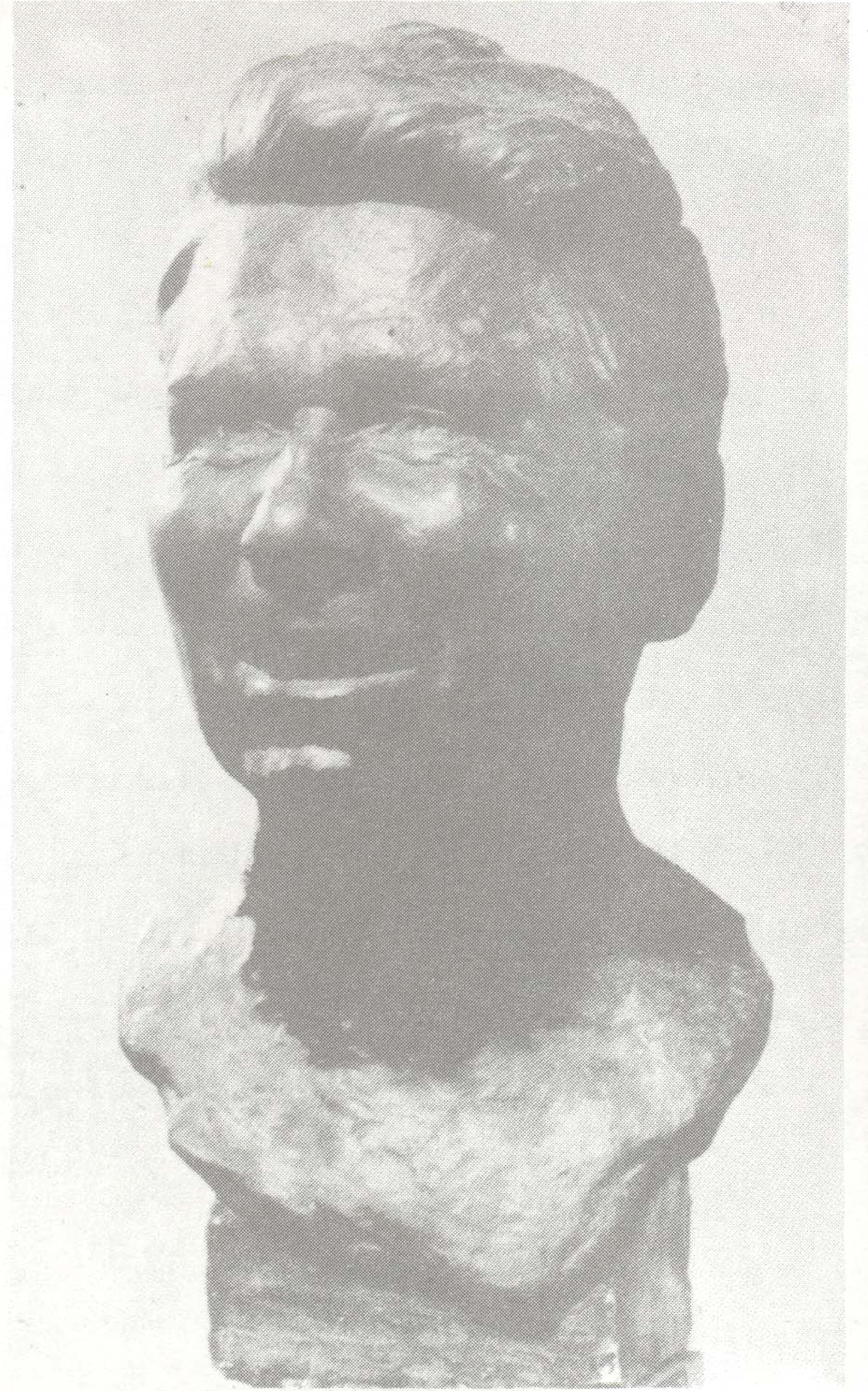
محمود جلال
(١٩١١ - ١٩٧٣)

في البداية، اتجه الفنون (محمود جلال) إلى النحت لتماثيل صغيرة، للقادة العرب الكبار التاريخيين، من أمثال (خالد بن الوليد) و(طارق بن زياد) و(خولة بنت الأزور)، و(عمر المختار)، وعن طريق الصياغة التسجيلية، التي يلعب الخيال دوراً هام فيها، ويقدم الملامح الشخصية، وعن طريق النفحة المثالية التي تعطى السمات البطولية، والوصول إلى الواقعية ذات الطابع الكلاسيكي والتي تعتمد على بناء متين للعمل الفني، والموضوع النبيل للقادة التاريخيين، وإضفاء الصفات المثالية للشخص الذي يمثل أحد الأبطال المعروفين.

وقد تطورت تجربة (محمود جلال) فيما بعد، وأخذت أبعاداً جديدة، حين زادت كمالاً ودقة، كما تطورت المواضيع التاريخية، بالأسلوب الكلاسيكي، الأكثر تمثيلاً لنحت المرحلة، ونرى ذلك في تمثال (ابن رشد) فالتكوين هرمي والقاعدة عريضة مستقرة، ويكتب بهدوء، وأسهمت حركة الرجلين المتصالبتين في إعطاء التوازن الضروري لعمل من هذا النوع، وحركة اليد اليمنى الممتدة



فتحي محمد - تمثال المالكي



فتحي محمد - وجه يضحك



فتحي محمد - وجه يضحك.

نحو الكتاب، يساراً، في وضع يتعارض مع حركة اليد اليسرى، وهكذا يتوازن التمثال من تلاقي الحركات التي تقدم، وتوحي بالإستقرار للمشاهد.

وهذا يدل على أن الفنان (محمود جلال)، قد توصل إلى التمثال، بعد دراسة الحركة، ولم يعتمد هنا على النقل عن (موديل)، كما يفعل النحاتون الآخرون، وهذا يدل على أنه يريد التعبير عن الموضوع بالصياغة الكلاسيكية، وتقديم ما هو جديد كي يعبر عن شخصية (ابن رشد)، والذي كان مفكراً كبيراً وفيلسوفاً له أهميته التاريخية كأحد كبار المفكرين الذين اعتمدوا على (العقل) في الرؤية والتفسير، وله دوره المتميز في الفلسفة العربية في الأندلس.

فتحي محمد
(١٩١٧ - ١٩٥٨)

يختلف النحات (فتحي محمد) عن غيره من النحاتين الرواد، لأنه يلح على الجوانب الذاتية، وعن طريق الأشكال الواقعية، مع التحوير باتجاه عالم الشخص الداخلي، ونرى ذلك في تمثاله الشهير عن (أبي العلاء المعري) الذي قدم فيه شخص الشاعر الفيلسوف، وعبر عن الألم الذي نراه في العينين، وما ترمزان إليه من (الحيرة) و(التردد) أمام مشاكل الحياة، والموقف المتسائل عن المعنى، والذي نراه في اللحية، المتداخلة التي تدل على التوظيف النحتي من أجل المعنى، وكذلك محاولة الفنان

الربط بين العالم الداخلي، والخارجي، من أجل الوصول إلى الهدف، لأن النحت ليس محاكاة، لشخص موجود بل هي الوصول إلى الخطوط المتداخلة، والمبالغة في الأشكال ليخدم ذلك المعنى الحقيقي لشخص أبي العلاء.

وقد ازدادت تجربة (فتحي محمد) أهمية حين ازدادت التصاقاً بالعالم الداخلي للإنسان، ونرى في تماثيله (يافع) و(العاري) و(الجمال الأنثوي العاري) حين ركزوا الجهود على التعبير عن الألم، الذي يعبر عنه بحركة معينة، ولهذا لم يعد النحت يمثل الشخص المنحوت، قدرما يمثل المعاناة الذي يعيشها الشباب والنساء، ولهذا فالفكرة هي الأهم، وهي الهدف الأساسي للنحت عنده، وهكذا ابتعد النحت عن التشكيل التقليدي، نحو الحياة اليومية، وكل التماثيل تنبض بالحياة، وعن طريق الخطوط اللينة، وحركات اليد، والوضع الذي نرى التمثال فيه، بحيث يطغى العالم الذاتي على الخارجي، والخطوط اللينة على الخطوط المتعامدة التقليدية.



محمود جلال - أمومة

محمود جلال - اطفال عامودا



ألفرد بخاش
(١٩١٧ - ٩٩٠)

ولجأ النحات (ألفرد بخاش) إلى التعبير عن الأعماق الداخلية عبر الحركة أيضاً، ونرى ذلك في تمثاله (الأمومة)، وخضعت التماثيل إلى التحوير والمبالغة فيه، عن طريق إطالة متعمدة من أجل تصوير حنو الأم على وليدها، أو من أجل تفضيل الليونة على الجمود، والرشاقة التي تقدم الإيقاعات الموسيقية التي يعبر الخط عنها، بتداخله وانسيابيته.

ثانياً: فن النحت في مرحلة الحداثة الفنية

لقد كان العام (١٩٥٦)، عام التجديد والتحديث في الحركة الفنية في (سورية)، وتغيرت المواضيع الفنية التي كانت سائدة، في فترة الرواد أي منذ بداية هذا القرن وحتى الآن، وبدأت الحداثة الفنية تأخذ أهميتها الكبيرة،



محمود جلال - تمثال الاتحاد



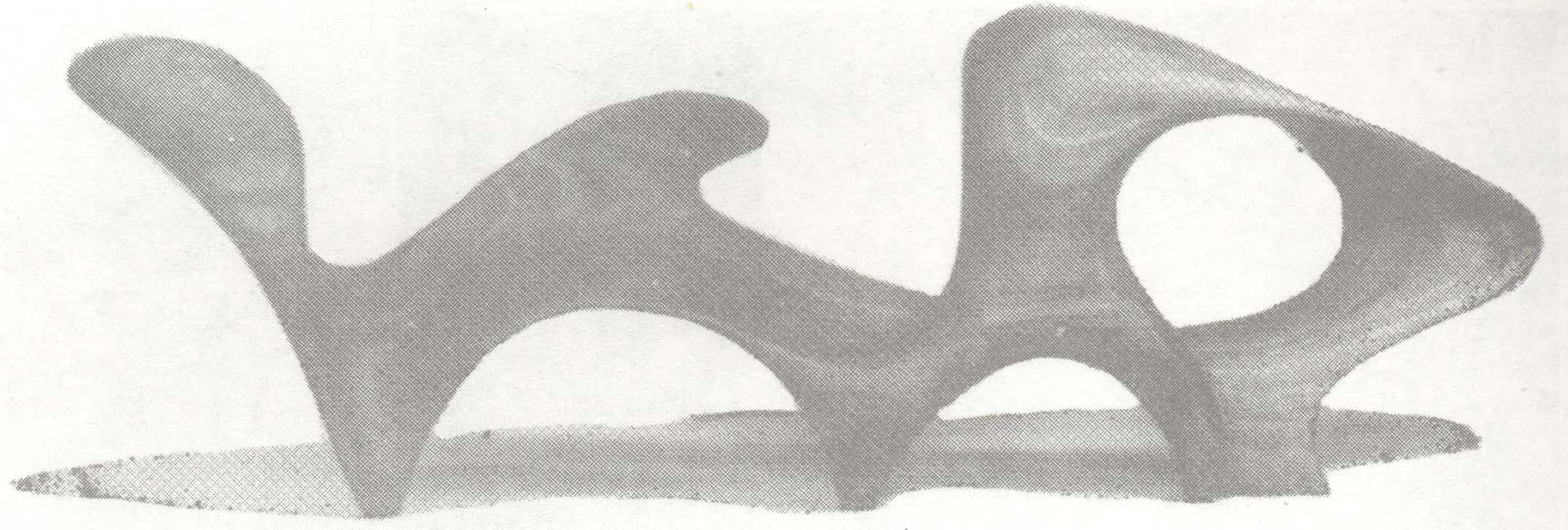
برهان كركوتلي - الشهيد

ونستطيع أن التصوير الزيتي قد حقق تطوراً كبيراً، وذلك عن طريق البحث عن المواضيع الجديدة، ويعود إلى الأشكال الحديثة الغربية التي انتقلت إلينا وبدأ البحث في التراث التشكيلي العربي، والقديم ليغني الفنانون تجاربهم، ويعبروا عن المرحلة، التي كانت تتطلب فناً يعبر عن التطلعات التي بدأت تبرز على الساحة السياسية والإجتماعية.

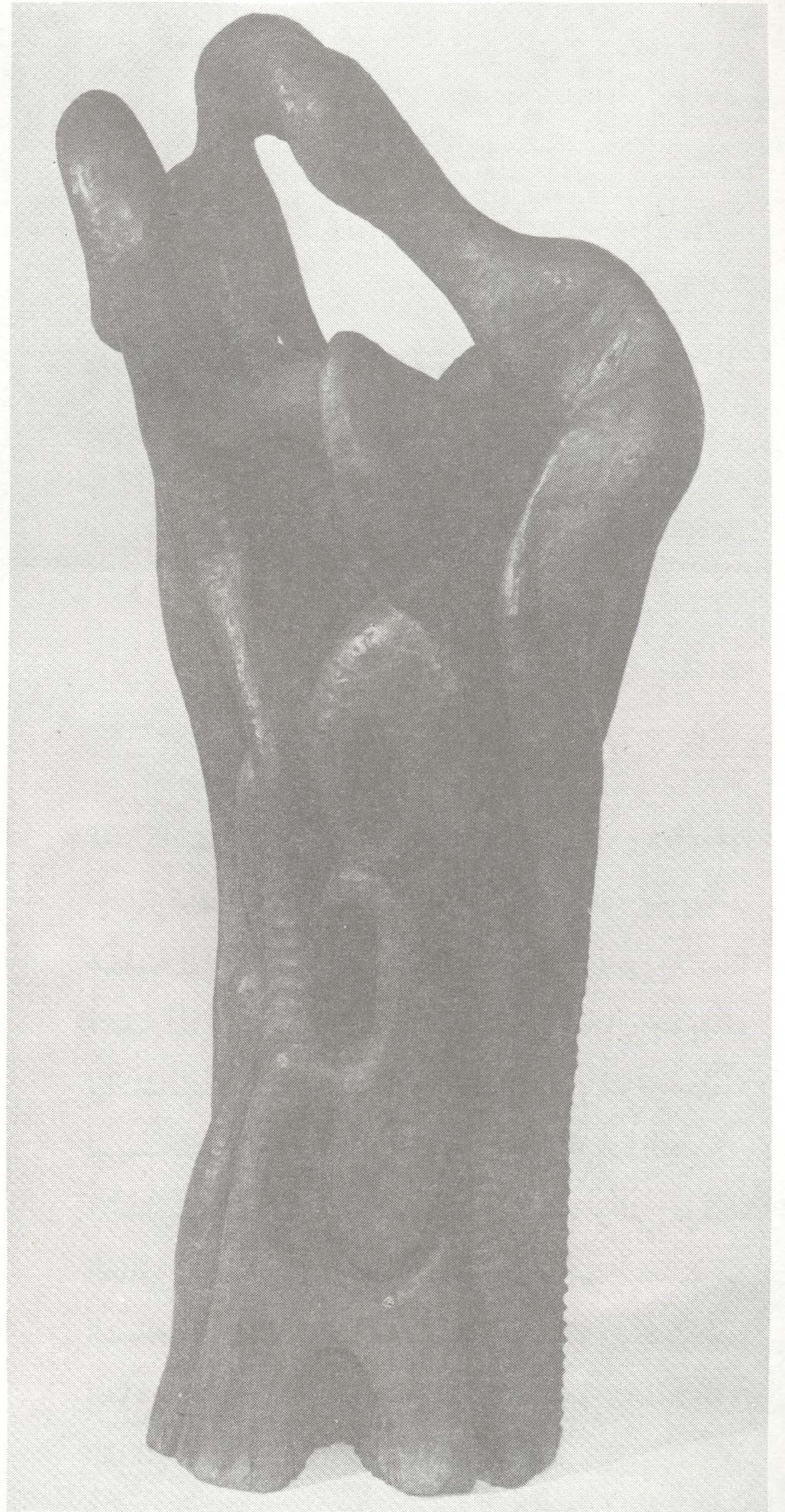
وقد بدأ (النحت) يشهد تطوراً كبيراً، وذلك على مستوى التشكيل النحتي والموضوعات العديدة، والتي بدأ نراها في المعارض التي أقيمت، وفي المعارض الرسمية التي نظمت من قبل الدولة.

أما الأشكال الفنية التي بدأت تأخذ أهمية كبيرة، فقد كانت [الواقعية - التعبيرية] المتطورة، وذلك من أجل رصد المشكلات السياسية والإجتماعية، وبدأت عملية البحث عن التراث النحتي القديم في بلادنا، لتقديم الموضوعات الملحة الهامة، بأشكال جديدة، واكتشاف المواد الجديدة أو الخامات المتوفرة محلياً، ليستفيد النحات منها، ومن أجل إعادة النظر في الأساليب النحتية التي كانت سائدة، والتي تولاها الفنانون الشباب، وعلى أساس هام وهو البحث عن الشخصية الفنية، التي تملك لغة خاصة، وتبحث عما إبداع من خلال النحت، وكذلك فعل (النحاتون القدامى)، الذين مارسوا النحت.

ونستطيع القول، بأن أهم الأعمال التي قدمها النحاتون



▼ سعيد مخلوف



في بداية المرحلة التي تأثرت بالحداثة الفنية حاولت أن تلاحق المصورين الزيتيين في بحوثهم، لتصل إلى نفس أهداف مرحلة التجديد، ونستطيع أن نرى ذلك في ثلاثة أعمال نحتية هامة، وهي التي عبرت عن هذه البداية، وهي تمثال (الجوع) للفنان (مروان قصاب باشي) وتمثال الشهيد للفنان (برهان كركوتلي) وتمثال (الظمأ) للفنان (خالد جلال)، الذي درس في (روما).

أولاً: تمثال الجوع . . . للفنان مروان قصاب باشي

يمثل هذا العمل الفني، أهم التجارب النحتية، في هذه المرحلة، إذ نحت عام (١٩٥٦)، وكان بداية التحديث والتجديد، ويطرح مشكلة إنسانية ويعالجها بالشكل الملائم، فقد أجرى التحوير على الرقبة والوجه، ليتحولا إلى مساحات هندسية غائرة، وقد اختفت التفاصيل التقليدية المألوفة في الجسم البشري، واختزلت إلى مساحات هندسية لتعبر عن هزال الإنسان الجائع، وذلك لأن اهتمامه قد انصب على التعبير عن الموضوع، والوصول إلى أن الموضوع هو الهام، الجوع، وأن الوصول إلى ذلك، يقتضي أن يحذف كل ما يعيق النحات من تفاصيل، وقدم العمل الفني على أنه كتلة مصمتة، وفيها التبديلات، ولكنها تبقى قوية مقاومة، لعوامل الموت وهكذا أصبح التشكيل الحديث هو الهدف الذي لا يسعى إلى محاكاة الواقع المرئي بل يتجاوزه إلى المعاني العميقة، ونلاحظ أن هذا التمثال كان خطوة البداية نحو التحديث في النحت، والارتباط بما هو إنساني وإجتماعي وتحقيق



سعيد مخلوف

السبق والريادة في الفن التشكيلي المعاصر له.

ثانياً : تمثال الشهيد للفنان (برهان كركوتلي)

واعتمد الفنان (برهان كركوتلي) على الكتلة المصمتة أيضاً، التي تذكرنا بالنحت المصري القديم، لقوة رسوخ الإنسان الشهيد وارتباطه بالأرض، وبدون فراغات أو تفاصيل، وذلك كي يعكس (المضمون)، الذي يريده النحات، وهو أن للشهيد القوة التي تذكرنا بالهرم، وله القدرة على المقاومة، والبقاء عبر الجذور العريقة، وقد توصل إلى الحداثة الفنية، عبر الموضوع الإنساني والمعالجة النحتية التي تتلاءم مع (الموضوع) الذي يعالجه، وتأكدت فكرة أن يحاول البحث عن الجذور النحتية في بلادنا،

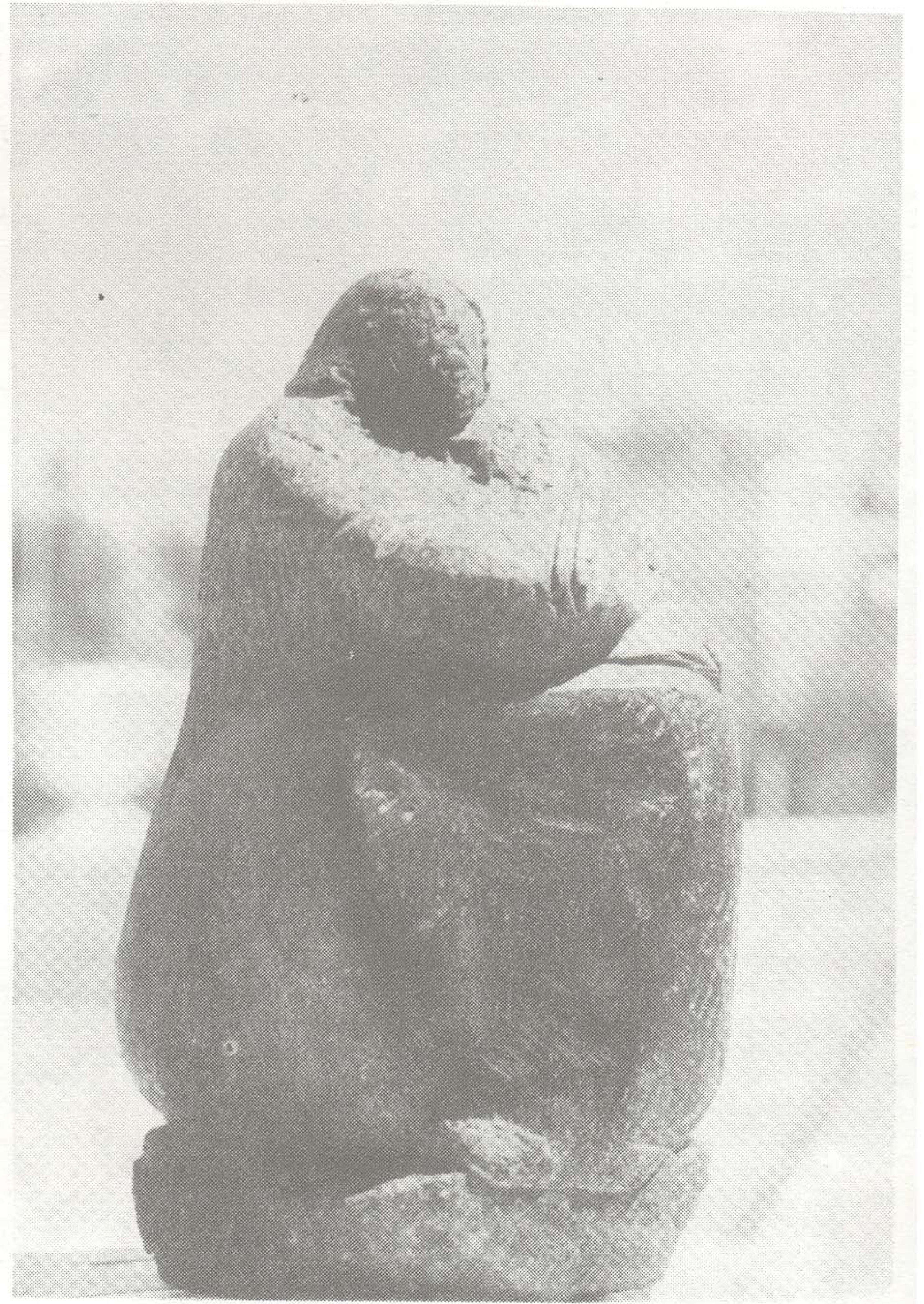


سعيد مخلوف

ويلاءم المضمون مع التشكيل ليخدم الهدف الرئيسي لحركة التجديد.

ثالثاً: تمثال الظمأ . . . للفنان خالد جلال

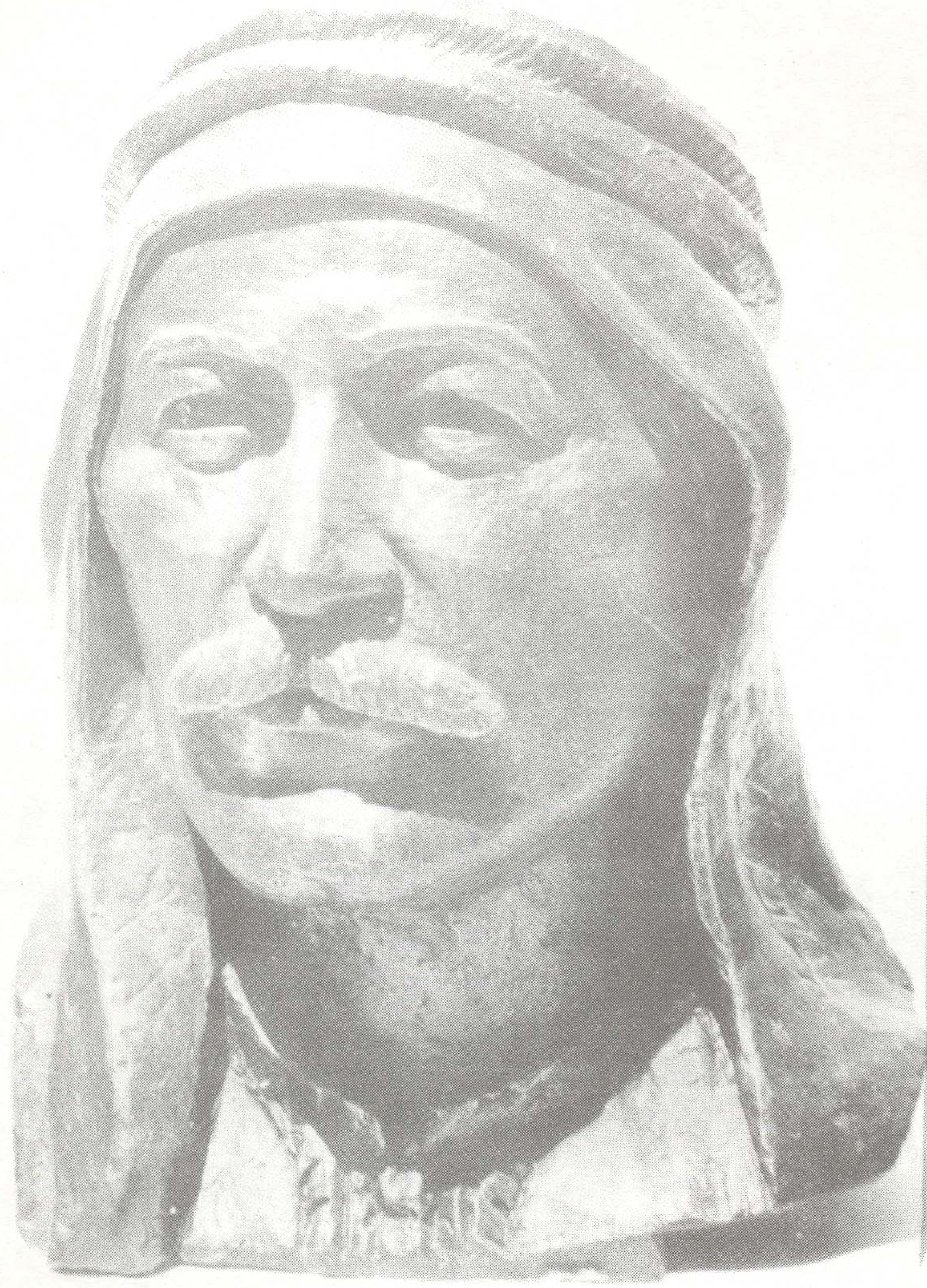
وقد توصل النحات [خالد جلال] في تمثاله (الظمأ) إلى المعالجة القريبة من تجربة النحاتين الآخرين، وقد عرض



عبد السلام قطرميز

مجموعة من القطع النحتية في معرض فردي نظم له في هذه المرحلة ودل على التجريد والتحديث النحتي المطلوب، وهو يصور الإنسان الذي تحول إلى شبح إنسان، يحنو على خروف بجانبه، يقتله العطش، ونحس بأن الإنسان والخروف يتشاركان مصيرهما الفاجع، ويتقاسمان المأساة التي حلت وهكذا أصبح (خالد جلال) من النحاتين الذين يقدمون المواضيع الإنسانية، ويعالجها بشكل خاص، ويبتعد عن الأشكال النحتية لنحت شخص معروف، وعن المحاكاة والشبه، اللذان سيطرا على النحت في البداية، وأخذ حريته في التعبرير بعيداً، عن تقليد شخص محدد الملامح والهوية.

وبدأ النحت مرحلة هامة، فيها البحث عن الشخصية الخاصة بكل نحات، التي عبرت عن نفس أهداف التصوير



عبد السلام قطرميز

الزيتي، وقد مهدت هذه التجارب الهامة إلى ظهور عدد كبير من النحاتين، ومن أهمه النحات (سعيد مخلوف) الذي بدأ يبحث عن التراث النحتي القديم في (سورية).

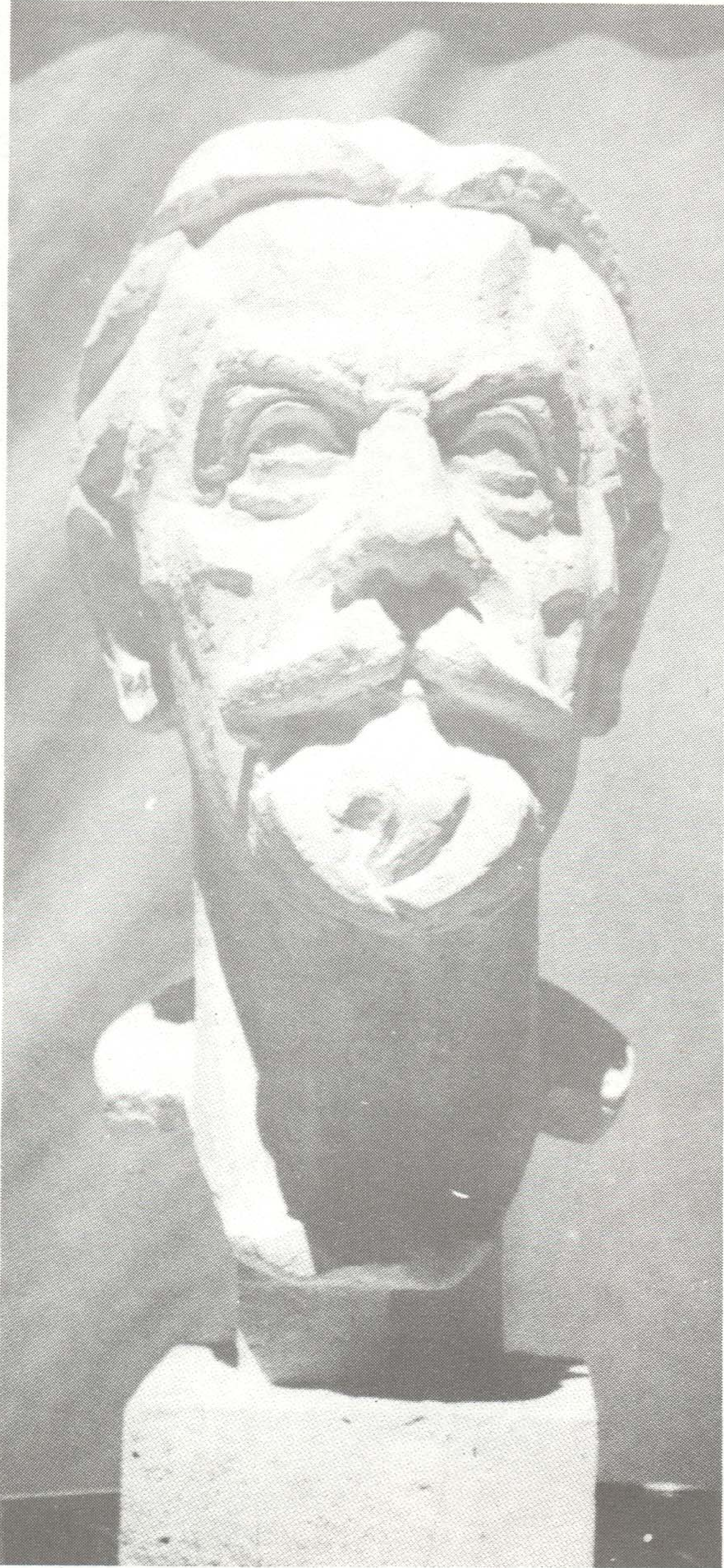
رابعاً: النحات سعيد مخلوف... والبحث عن التراث النحتي

نستطيع القول بأن (سعيد مخلوف) قد أصبح الممثل الرئيسي للحداثة الفنية، التي تنهل من التراث القديم في بلادنا، وهو فنان فطري، خرج من أعماق القرية

الريفية، واستفاد من (الخشب)، وهو الخامة الجديدة التي وجد فيها ضالته في التعبرير عما هو مستقل، ودخل (النحت) في مرحلة النحت المباشر على الخشب المحلي، واختبار قدراته عبر أنواعه، وتقديم مختلف الموضوعات الإنسانية والمأساوية، ومن منطلق يختلف عن أشكال النحت الأوربي، وبدأ يكتشف أهمية التحويرات النحتية التي نراها في النحت القديم، وما لا نراه عند غيره، واستفاد من الخامات الخشبية، وما تقدمه من إمكانات، يترك ليده العنان لتخلق التشكيلات، دون اهتمام بعمل رسم أو تصميم مسبق، وتوصل إلى عالم أسطوري، فيه التشويه للأشخاص، ويقوم بالعمل النحتي المركب الذي نراه من كل الجوانب، والذي يحفل بالأشخاص الذين ارتبطوا بالشجرة، وتحولوا عنها، أو ارتبطوا مع بعضهم، ويصل إلى علاقات نحتية فيها العراقة والفطرية، والتي ينفرد بها وحده. ويرجع إلى النحت القديم، ويستفيد من الخامات وما تقدمه من إمكانات، يترك ليده العنان لتخلق التشكيلات، دون اهتمام بعمل رسم أو تصميم مسبق، وتوصل إلى التشويه للأشكال، وقدم قطع النحت التي تخلق عالماً أسطورياً، فيه الأشخاص وقد تجمعوا معاً، وقد استفاد من فكرة أن النحت يجب أن ينحت من كل الجوانب ليرى من جميع الوجوه، وفي نفس الوقت، بدأ يستفيد من النحت الحديث، ويجرب أن يقدم علاقات نحتية جديدة تخدم المضمون الإنساني، بلغة فيها العراقة والفطرية، التي استفادت من النحت البدائي القديم السابق لنحت عصر النهضة.

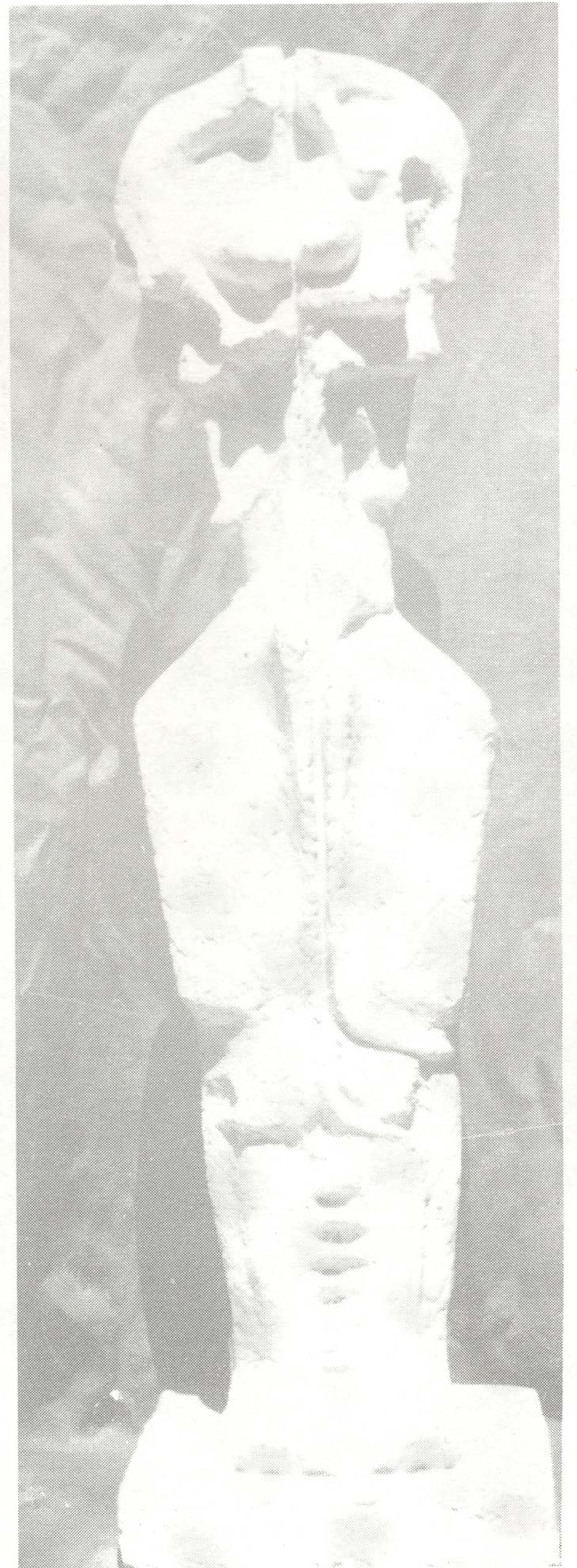
خامساً: التجارب الواقعية في مرحلة الحداثة

في نفس الوقت الذي ازدهرت فيه أشكال النحت الحديثة التعبيرية، والبحث في التراث التشكيلي عن المفاهيم النحتية، بدأت (التجارب الواقعية) تقدم المضامين

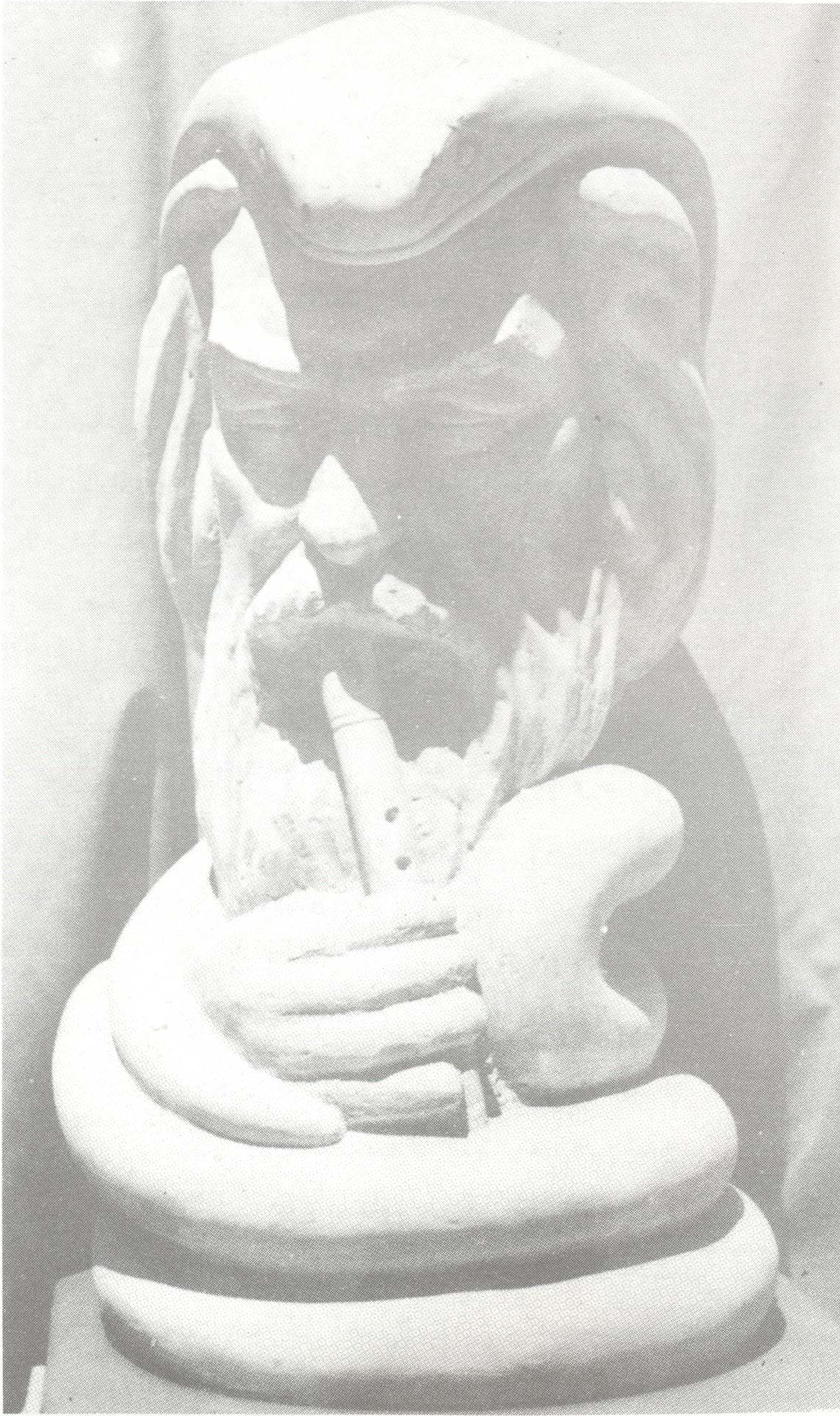


فايز نهري

الجديدة، وعلى يد الفنانين الشباب، الذين درسوا في كلية الفنون الجميلة بدمشق، وكانوا من أوائل دفعات النحت التي تخرجت، وتوصلوا إلى النتائج الهامة المؤثرة، التي تمثل تجاوزاً للنحت التسجيلي في مرحلة (الرواد) الأوائل وعودة للنحت إلى الواقعية التي أصبحت لها حضورها في الساحة الفنية، ومع محاولة كل نحات إعطاء الشيء الخاص به.



فايز نهري



نشأت رعدون

وقـد برز من هؤلاء النحـاتين، كل من (عـبـد السـلام قطرميـز) و (وديع رحـمـة) و(نشـأت رعـدون) و(فـايز نهري).

عبد السلام قطرميز والكتلة النحتية المعمارية

يعتمد الفنان (عبد السلام قطرميز) على تحليل الكتلة إلى سطوح معمارية، تتميز بحدتها، من أجل إعطاء العمل النحتي المتانة والقوة، ولهذا نرى العمل النحتي قد رجع إلى الأسس التي تشكل قطعة؛ النحت، لأن النحت عبارة عن سطوح تتقاطع وتشكل الشكل المصمت.



عدنان الرفاعي

وديع رحمة والليونة في الخطوط؟

لقد اهتم النحات (وديع رحمة)، بتحليل الكتلة المصمتة إلى سطوح، وابرز العـلاقـات اللينة بين السطوح، والاهتمام بتحريك الخط الخارجي، ليصل إلى حركة الخط الشاعري، الذي يقدم شكلاً من التحوير بدون أية مبالغة في الأشكال الواقعية، الأكثر تسجيلية وحرفية، مع محاولة لخلق تناغمات الشكل، الذي يتموج عن طريق الإيقاعات، والتي تكون أكثر سيولة كلما عبرنا عن الموضوعات المركبة، التي نراها قادرة على إعطاء المشاهد الإحساس بجمالية الحركة، والتعاطف مع العمل الفني، وتجلى هذا في تمثاله عن (ابراهيم هنانو)، وفي الجدارايات التي صممها.

فايز نهري . . . والتحليل الهندسي

وقدم النحات (فايز نهري) تحليلاً هندسياً للأشكال، وقد بالغ في تقديم هذا التحليل، حتى وصل إلى التشكيلات الهندسية المحضة، مما أعطى الإحساس بالابتعاد عن المحاكاة الواقعية، نحو الأشكال الهندسية والتكعيبية، وهنا أصبح النحت سطوحاً لعمارة، والتحليل البنائي، الأكثر حداثة، ولكنه كان قادراً على تقديم الوجوه الشخصية، إذا

أراد ذلك في تمثاله عن الفنان (نصير شوري).

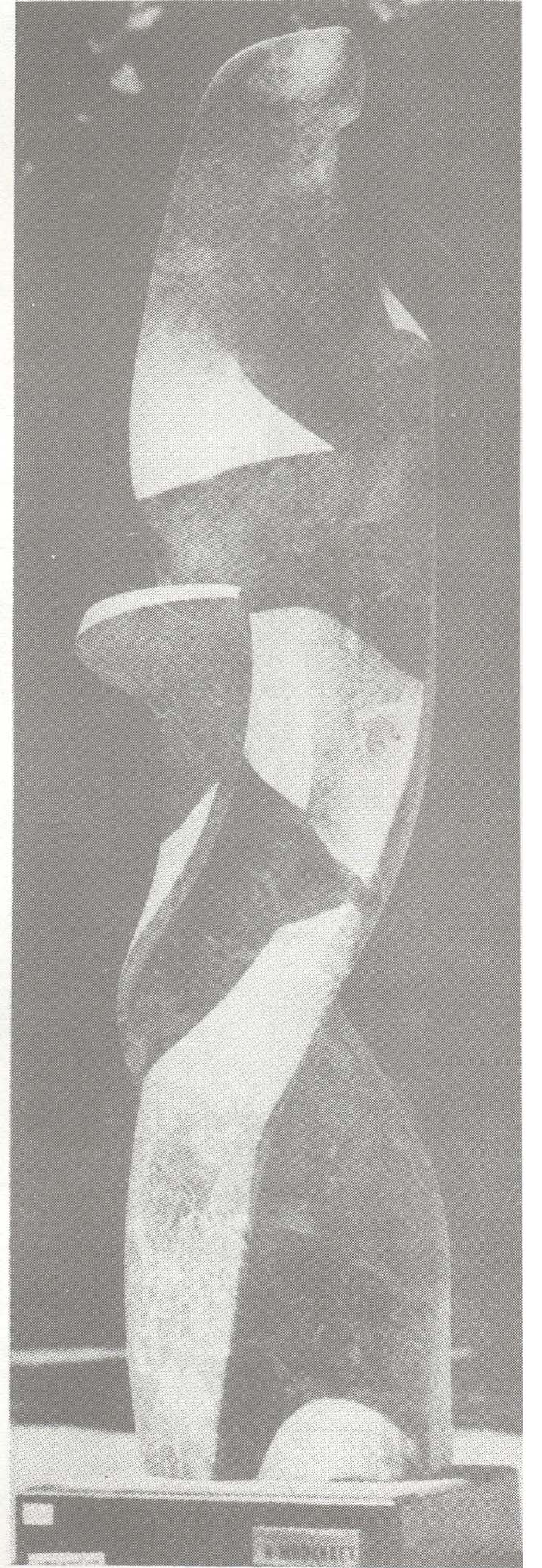
نشأت رعدون والواقعية الرمزية

لقد انطلق النحات [نشأت رعدون] من المواضيع الواقعية، لكنه أعاد تشكيل التمثال، على نحو تعبري، أو رمزي واقعي، والذي جعله يرصد المواضيع الإنسانية، ويلح على الوجوه التي ترصد الواقع بمعناه السياسي والاجتماعي، وليس محاكاة الواقع وتسجيله، بل الإهتمام بالفهم الحديث على أن النحات له موقف يعبر عنه رمزاً.

التجديد في النحت عند محمود جلال؟

لكن الحداثة الفنية، والتجديد، كانا على يد النحات والفنان التشكيلي [محمود جلال]، الذي قدم أفضل التماثيل، التي تعبر عن المرحلة، والتي عرضها في العام [١٩٦٩]، والتي عبرت عن النحت، في مرحلة ما بعد نكسة حزيران (١٩٦٧)، ونستطيع أن نقسم هذه الأعمال إلى قسمين رئيسيين: نصبان تذكاريان وهما: [عباس بن فرناس] و[الاتحاد] وتمثالان هامان وهما [الأمومة] و[الفدائي].

إن مشروع النصب التذكاري، (عباس بن فرناس)، يصور لنا الشخص الذي حاول الطيران في يوم من الأيام، وقد نحت على أساس أن له قاعدة عريضة، تشده إلى الأرض، لكنه حاول الإنطلاق، نحو الأعلى نتيجة لحركة اليدين اللتين تدفعانه إلى الأعلى، نحو السماء والعالم العلوي، بعيداً عن الأرض، وبعيداً عن ثقل القاعدة التي تحاول منعه، ولا شك في وجود شكل من التضاد بين الرغبة بالطيران، التي تمثلها حركة اليدين، والتحول إلى ريش الطائر، وحركة الهرم المقلوب الذي يعاكس قوة القاعدة السفلى، وهو يريد أن يقدم واقع الأمة



عبدالرحمن موقت





عبدالرحمن موقت

العربية التي تريد الإنطلاق، والقوى التي تمنع حركتها، والبقاء في وضع التخلف، والعمل هام جداً لما فيه من تحليل رمزي، وجعل الفكرة التي يريد التعبير عنها، ليست مباشرة، ونحس بأن يستخدم التحوير الكتلة النحتية إلى سطوح، وإعطاء عمل نصبي، بكل معنى الكلمة، وله جذوره في التراث العربي، ومعبراً عن الحداثة الفنية للتحليل الفني المعماري في العمل الفني والرموز، وأخيراً نحس بأن (محمود جلال)، يقدم مضموناً إنسانياً تراجيدياً ويعمل على جعل النحت له جوانبه السياسية والإجتماعية، ويلح على التعبير على الواقع بمضون حديث.

ويلح النصب التذكاري [الإتحاد] على نفس المفاهيم، إذ أخذ الفكرة من عبارة تقول ـ [إن العصي لا يمكن أن تكسر إذا تجمعت]، وقد اختار نفس الأسلوب التحليلي المعماري، وهو يريد أن يقول أن الأمة العربية إذا تجمعت لن تهزم، وإن رسوخ القاعدة، يؤكد على العمل الآبد النصبي، وهو لا يقدم [التشكيل الهرمي] المعروف في النحت التقليدي، بل يقدم تداخلاً بين هرمين متعاكسين، ليوحي بالصراع، وتقديم المضمون الإنساني بشكل حديث، وعلى ارتباط بالواقع السياسي الذي نعيشه، وهو أهمية العرب إذا توحدوا، والوحدة تجعلهم أكثر منعة وقوة.

وفي تمثال [الأمومة] نرى الحلول النحتية المبتكرة، التي



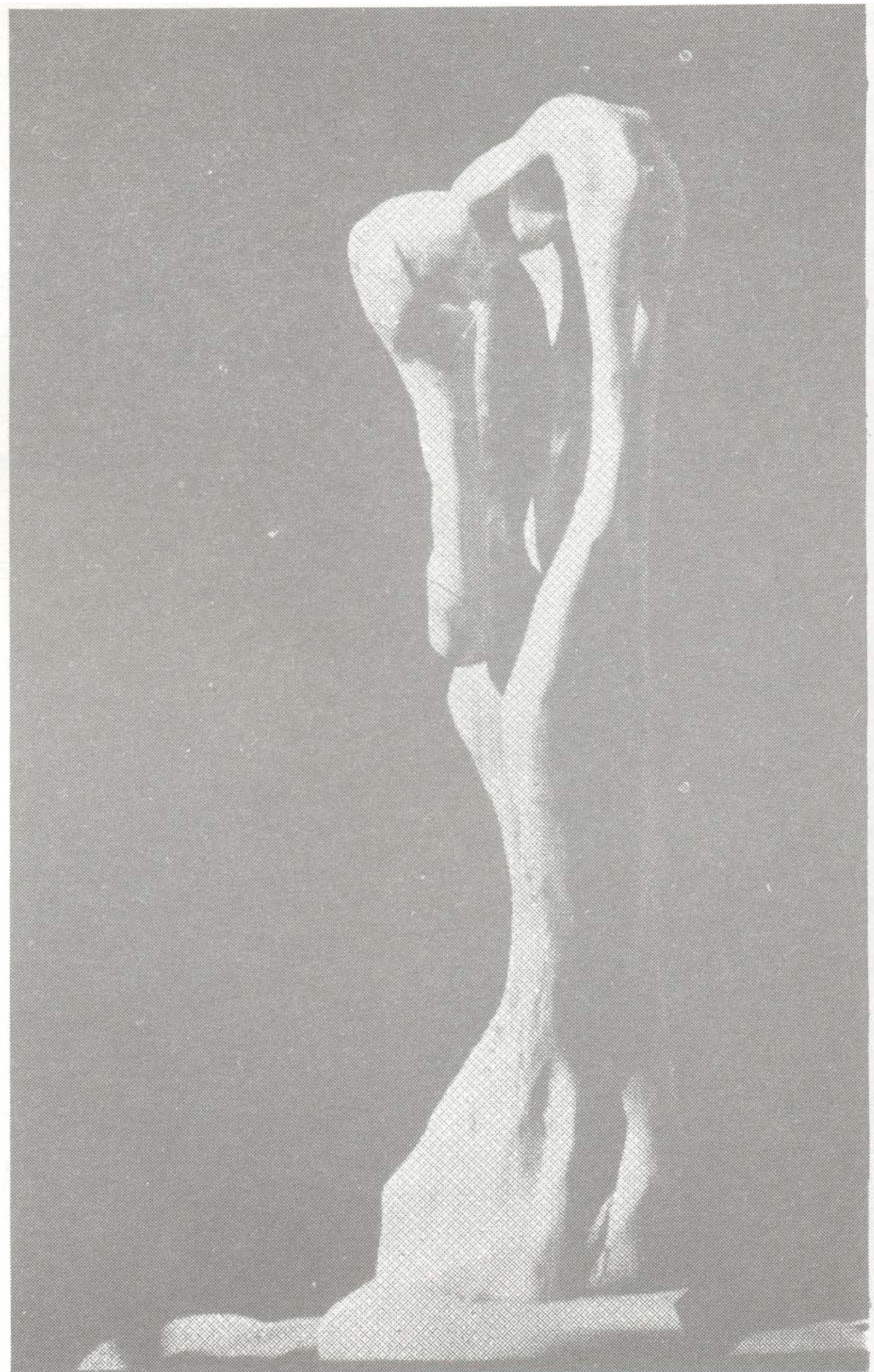


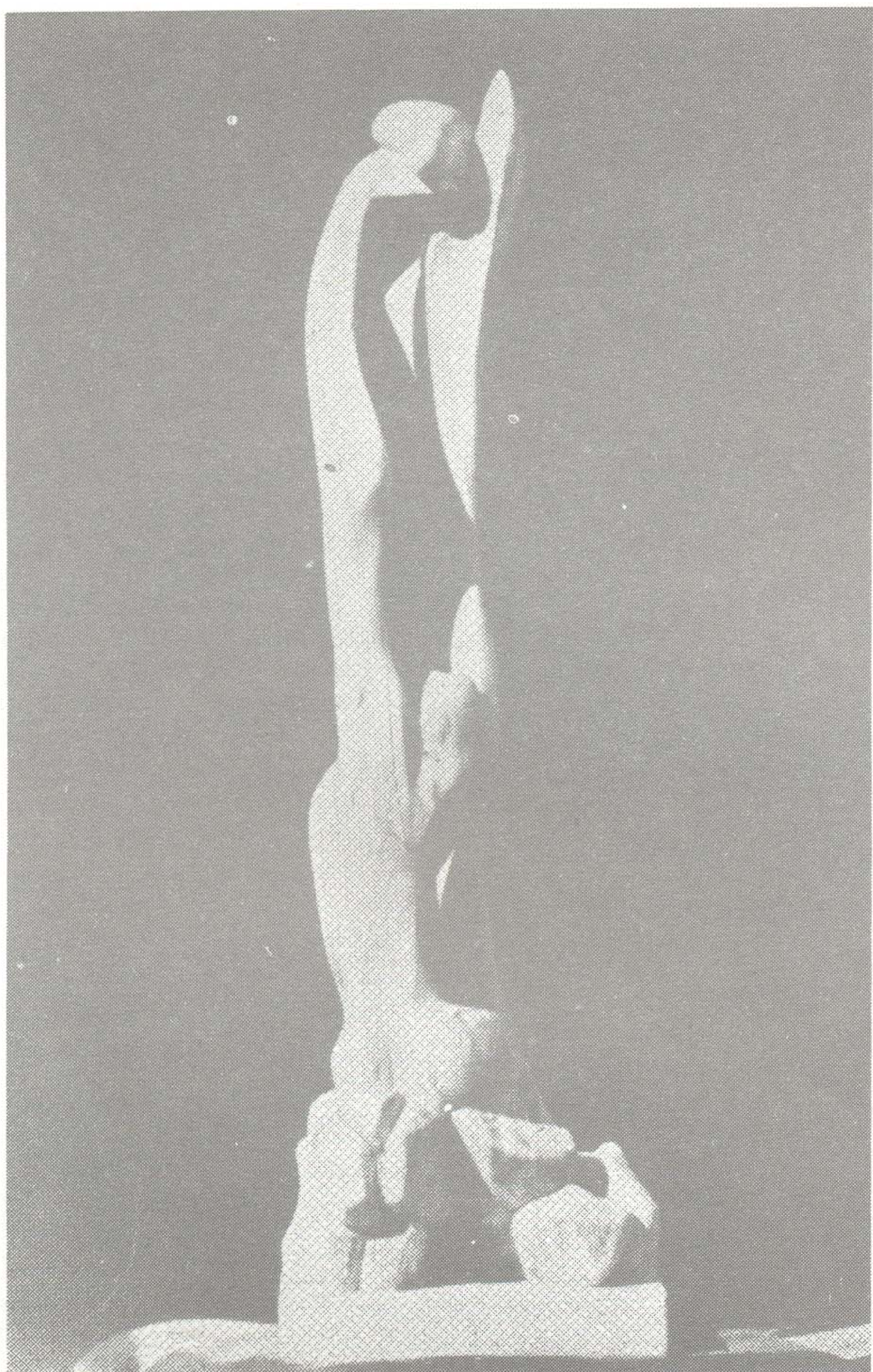
بطرس ولطفي الرمحين

تبتعد عن السطوح الصريحة التي رأيناها في النصبين التذكاريين، وكذلك عن المفهوم الدرامي للعمل الفني الذي يتجلى في الصراع بين القوى والكتل، إلى العلاقات الحركية بين الكتل، والحركة الإنسيابية، وهي نتيجة لرغبته في عمل حديث بكل ما تعني الكلمة من معنى، [الأم] وضعت ابنها على ظهرها وقد تعلق بها، وهي تركض هاربة من شيء يلاحقها، ولهذا فقد سبق رأسها باقي الجسم، والرجلان على وجه الخصوص، وقد عبرت ثنيات الثوب عن ذلك الإرتداد، إلى الخلف عن الوضع الذي اختاره للتعبير عن الموضوع الإنساني، والسياسي، وعلى ارتباط بالمرحلة التي كانت تمر.

أما تمثال (الفدائي)، فلا يختلف عن غيره من الأعمال النحتية، الحديثة التي جددت كل شيء في مفهوم النحت، إذ تحول رأس الفدائي إلى قنبلة، حين أضاف إليها العيون، ويلجأ إلى الشكل المخروطي التي أصبحت قاعدته الأعلى، وهو يقدم لنا فكرة هامة وهي [قدرة الفدائي على الاستقرار] ورغبته في الموت في سبيل القضية، مثله مثل كل الشهداء الذين ماتوا إنه القنبلة الموقوتة التي تستشهد، وتعبد الطريق أمام الأجيال القادمة، لتنعم بالرفاهية والحياة الكريمة.

ووصلت التجارب النحتية إلى أقصى أشكالها حداثة وإنسانية وتعبيراً عن الواقع، ضمن مفهوم رئيسي يقول أن الفنان أن يكون شاهداً على عصره، وليس في الواقعية التسجيلية التي لم تعد قادرة على تقديم المواضيع النحتية





لطفي وبطرس الرمحين

الحديثة، التي تبدع ما هو جديد، بالبحث عن الأشكال في التراث القديم لبلادنا، أو النحت العالمي، مع محاولة إغناء البحوث بالتجارب المختلفة، التي دلت على وجه للنحت لم نعرفه قبل ذلك.

ثالثاً – النحت في المرحلة المعاصرة

إن تجربة [فن النحت في سورية]، في المرحلة المعاصرة، قد حققت تطوراً كبيراً، وتوصل كل نحات إلى الشكل الفني الخاص به، واستقل كل نحات عن غيره في تقديم التماثيل التي تعكس المرحلة، وهي استقرار التجارب الفنية، والتعبير عن الواقع المعاصر، مع وجود الاختلاف والتباين في أشكال التعبير النحتية، والوصول إلى النحت الأصيل، الذي يملك الجذور في هذه الأرض، والذي يملك المفاهيم النحتية، التي تعنى أنه قد تطور التطور المطلوب، حتى يوازي بحث التصوير الزيتي عن نفسه، ووجد النحاتون أن عليهم أن يبحثوا في التراث، والنحت العالمي، والمواد المختلفة التي تصلح للنحت أكثر من غيرها، ومعالجتها وتقديم الأصيل عن طريقها، بحيث يعبر عن الواقع، بالأشكال الخاصة، التي وجدها حوله، وقد تطورت إلى شيء مستقل تماماً.

وقد تنوعت الأشكال النحتية، والتي عبرت عن



بطرس الرومحين



لطفي الرومحين

(الواقع)، ودل ذلك على غنى المرحلة بالتجارب والبحوث، التي تقدم رؤية جديدة، ودمج ما هو موجود من لغة نحتية، بما هو وافد، أو موروث، من المرحلة الماضية، وذلك حتى يقول النحات كلمة جديدة، يعكس فيها قضايا الإنسان، والمجتمع، ويحاور التجريد والتعبيرية وينهل من التراث النحتي.

ونستطيع القول بأن الإتجاهات النحتية المعاصرة، قد تحددت في ثلاثة إتجاهات أو تيارات نحتية، تجمعها المنطلقات الرئيسية ولكل نحات بحوثه الشخصية، التي قد يتداخل الواقع مع التجريد أو التعبيرية مع الأشكال التراثية المتنوعة.

أولاً : الاتجاهات النحتية التجريدية : التي ألحق على أهمية التشكيل في العمل النحتي، وعلى أهمية اللغة النحتية الجديدة، في العمل الفني.

١ - عبد الرحمن الموقت (١٩٤٦)

لقد لجأ النحات (عبد الرحمن الموقت) إلى خامة الحجر، يتحاور معها، منذ البداية الأولى، وقد نحت الأشكال الإنسانية والطبيعية، وتوصل إلى [التكوينات النصبية النحتية] التي تبدو مبتكرة في تأليفها العضوي، والتي دلت على عمق الصلة مع التشكيلات العضوية،

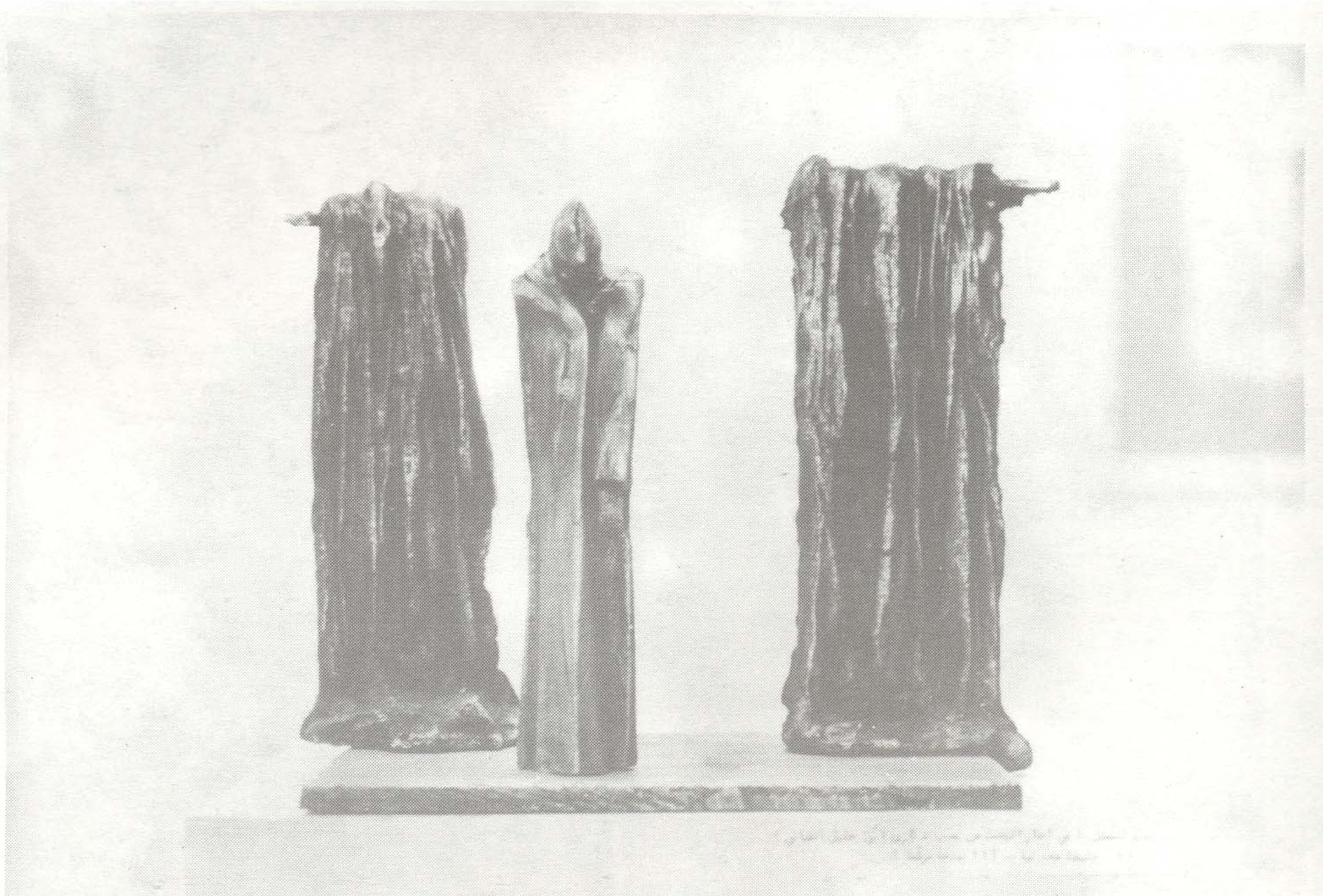


نزار علوش

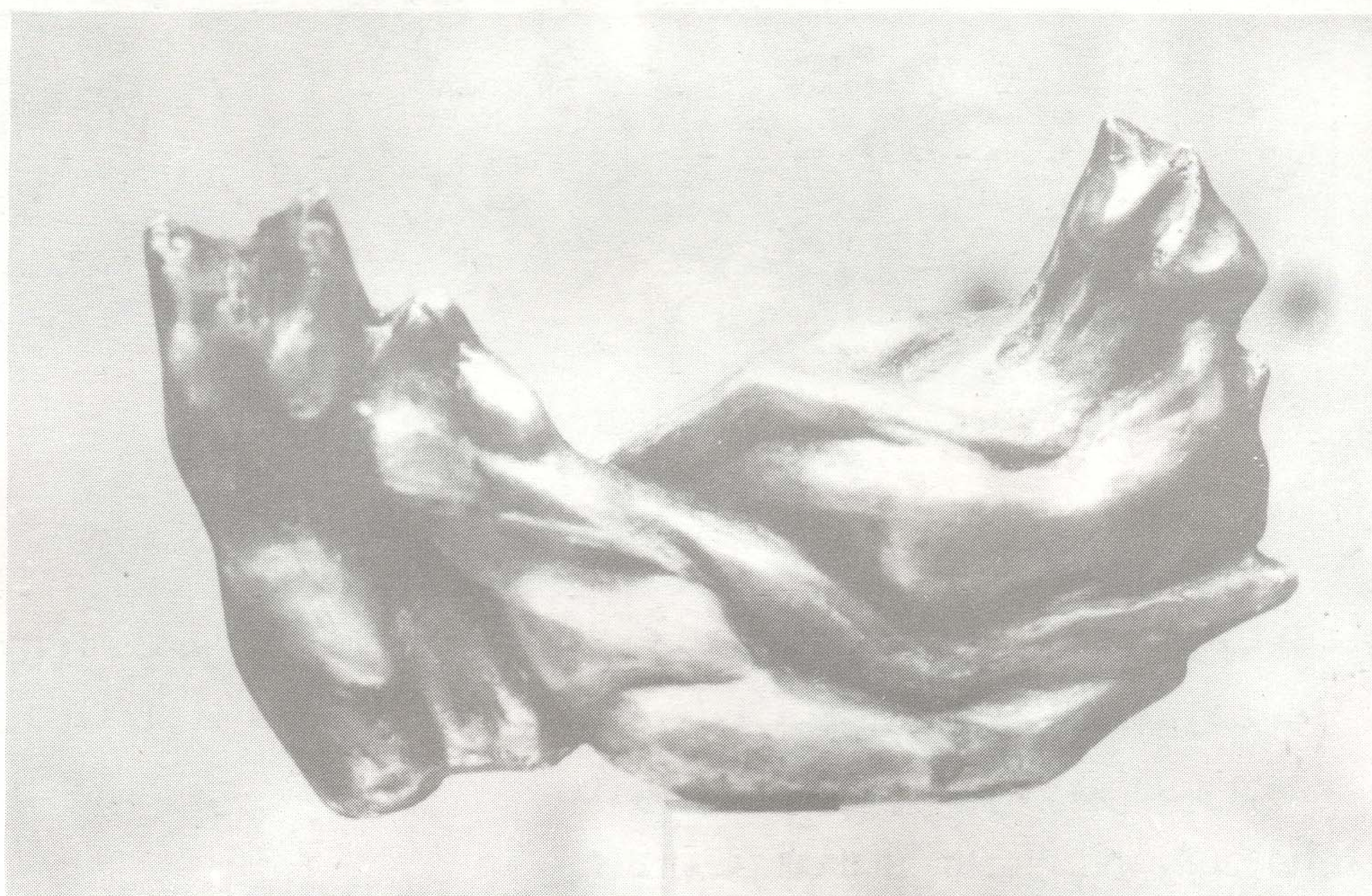
والتي ابتعدت عما هو هندسي معماري، وألحت على الحركة، والأرابيسك، الذي يعطي النحت إيقاعاً خاصاً، وقدم علاقات مجردة، فيها الليونة وبأسماء تبتعد عما هو مألوف في النحت الواقعي.

ووجد في هذه الأعمال الأولى، الحرية... للتعبير عما يريد، واكتشاق أهمية [الحجر] وما فيه من (قسوة)، والبحث عن الخامات المحلية، التي أتقن معالجتها بجهود كبيرة، وفرت له الإمكانات لمعالجة كل الموضوعات.

وعالج الموضوعات السياسية الهامة، عن طريق هذه الخامة، ويقدم الرؤية الحديثة بمفهوم خاص، ومن أهم أعماله في هذا المجال [قضية فلسطين] و[الشهيد]، وعبر عن الموضوعات الأولى، عن تشكيل نحتي، يلح على وجود كتلة صخرية دائرية تتحرك، وحولها عدة أشخاص، بعضهم يموت أو يصارع للبقاء في وضع مؤثر جداً، وظهرت المرأة ومعها الطفل، وظهر الحوار الواضح بين كتلة الصخر القاتلة التي تلف الإنسان، وأوحي لنا أن الإنسان يصارع من أجل البقاء، وهذا الصراع قد حددته لنا كتلة الصخر التي تتحرك، وتشبث الإنسان بالأرض، واستشهاده، ثم رمز إلى استمرارية الحياة عبر المرأة والطفل، وساعده التكوين المتحرك على التعبير عن الموضوع، وبرزت الحلول التجريدية المختلفة، التي طغت على كل شيء، بحيث لا نرى علاقات الحركة للرخام، التي تفسح المجال لوجود شخص أو امرأة، والتي تستقل بالمعالجة الحديثة، والرؤية الفنية، التي تبرز بكل وضوح.



عاصم الباشا



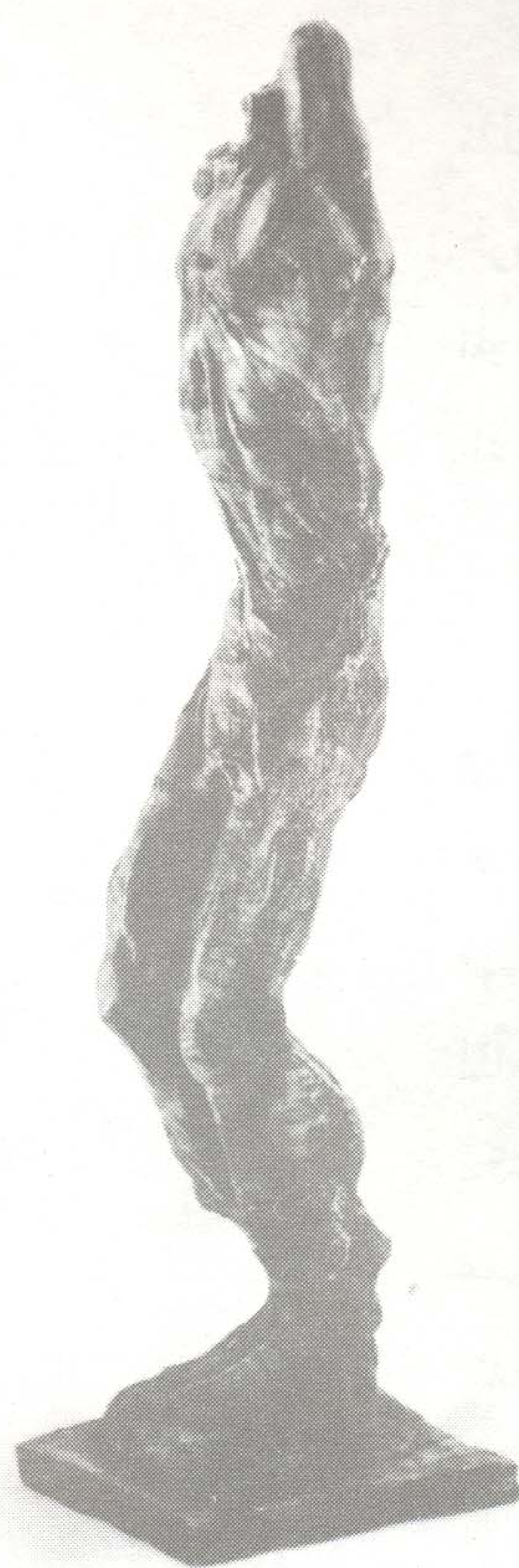
عاصم الباشا

وحين عالج الموضوعات عن طريق (البرونز)، في التماثيل الأخرى أدخل التحويرات على الأشكال لتقترب من الإنشاءات، لهيكل معدني للشكل يقدم علاقات يبرز الفراغ فيها، وأضاف إليها بعض التعديل على سطح المادة، لتصبح خشنة، كأنها مزخرفة السطح، وأعطى أهمية كبيرة لهذه المادة، التي نراها تعكس ما هو (محلي)، وفيها التشكيل الذي يملك العلاقة المبتكرة الخاصة به.

وهكذا استفاد من كل الخامات الموجودة، وخصوصاً أنواع الرخام المحلي، واختلاف النحت مع كل خامة، ويعطي الجانب التجريدي الإنساني، ولكن التجريد هو المنطلق، سواء كان العمل نصباً معمارياً أو إنشائياً معدنياً.



عاصم الباشا



عاصم الباشا



عاصم الباشا

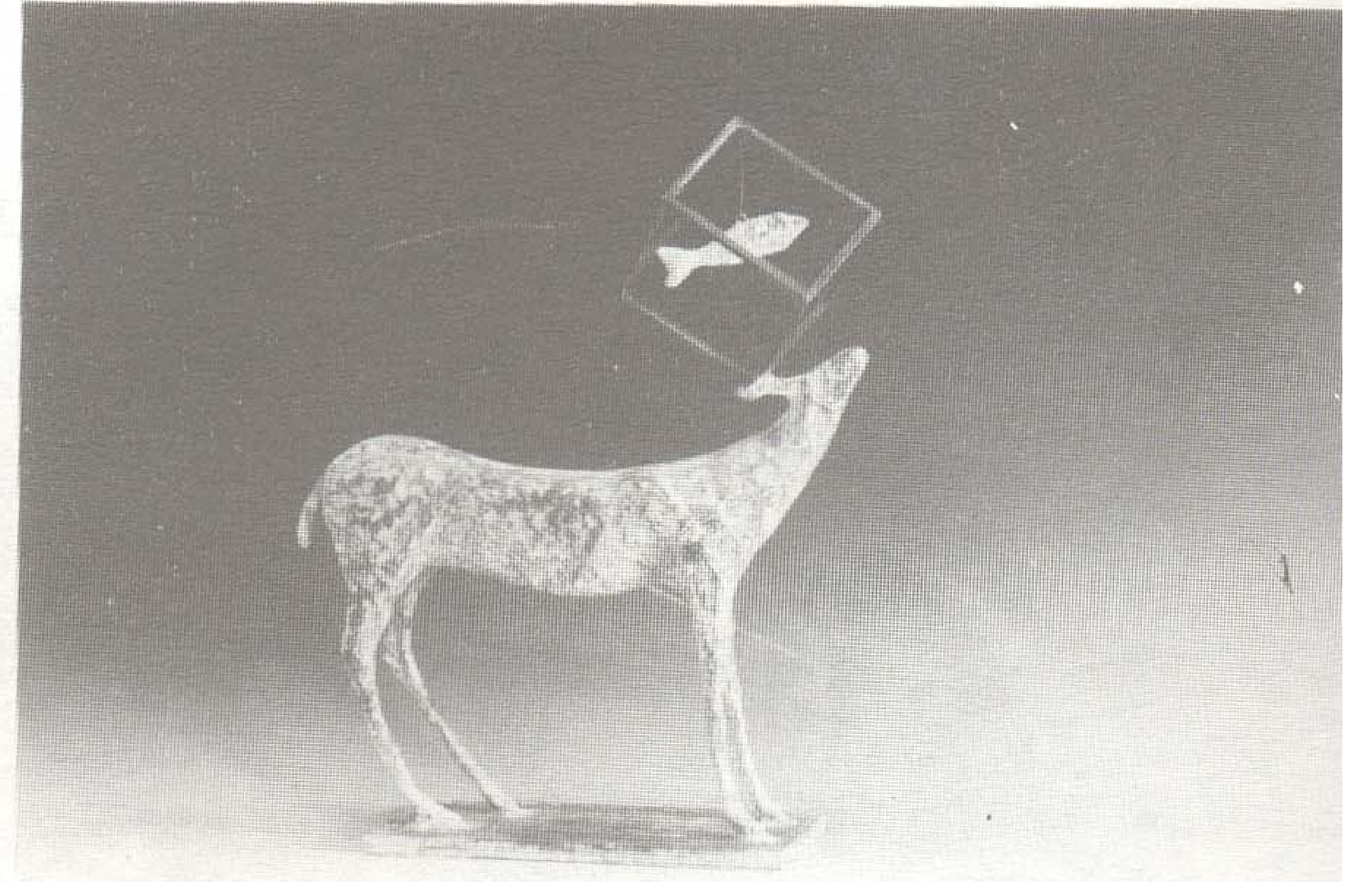
٢ً - لطفي وبطرس الرمحين (١٩٥٥) و(١٩٤٩)

وينطبق هذا الشكل من التعبير على تجارب [الأخوان الرمحين]، بطرس ولطفي الرمحين، اللذان استخدما النحت على الخشب بشكل مباشر، واستفادا من هذه الخامة، لتقديم التكوينات المجردة، التي تعتمد على الخط المتحرك اللين، والإيقاعات الحركية للخط المحدد للكتلة، والتنظيم لهذا الخط ليقدم جمالية خاصة، لها صلاتها بالمادة التي تستجيب للنحات، ويستفيد من خصائصها، العضوية والعفوية، وذلك لإضافة جديدة لم يعرفها النحت قبلهما.

ثم ابتعدا عن التجميل نحو البشاعة والتشويه، والأشكال المحرفة المتداخلة مع بعضها، والتي تضم الوجوه، وأعضاء الجسم البشري، والممتزجة بعناصر لا بشرية، أخذت الشكل من الطبيعة، وتقديم الفراغات ضمن التكوينات، وقد نرى الرأس في الوسط، والرجلين في الأعلى، وهكذا لم يحدد الوضع السوي للإنسان ليقدمه، والذي اعتدنا عليه، وهكذا ابتعدا عن نقل الظاهر إلى الأعماق، وأصبح الإنسان يقدم لنا في وضع مأساوي، نتيجة المبالغة في التشويه، وأخذت الأشكال

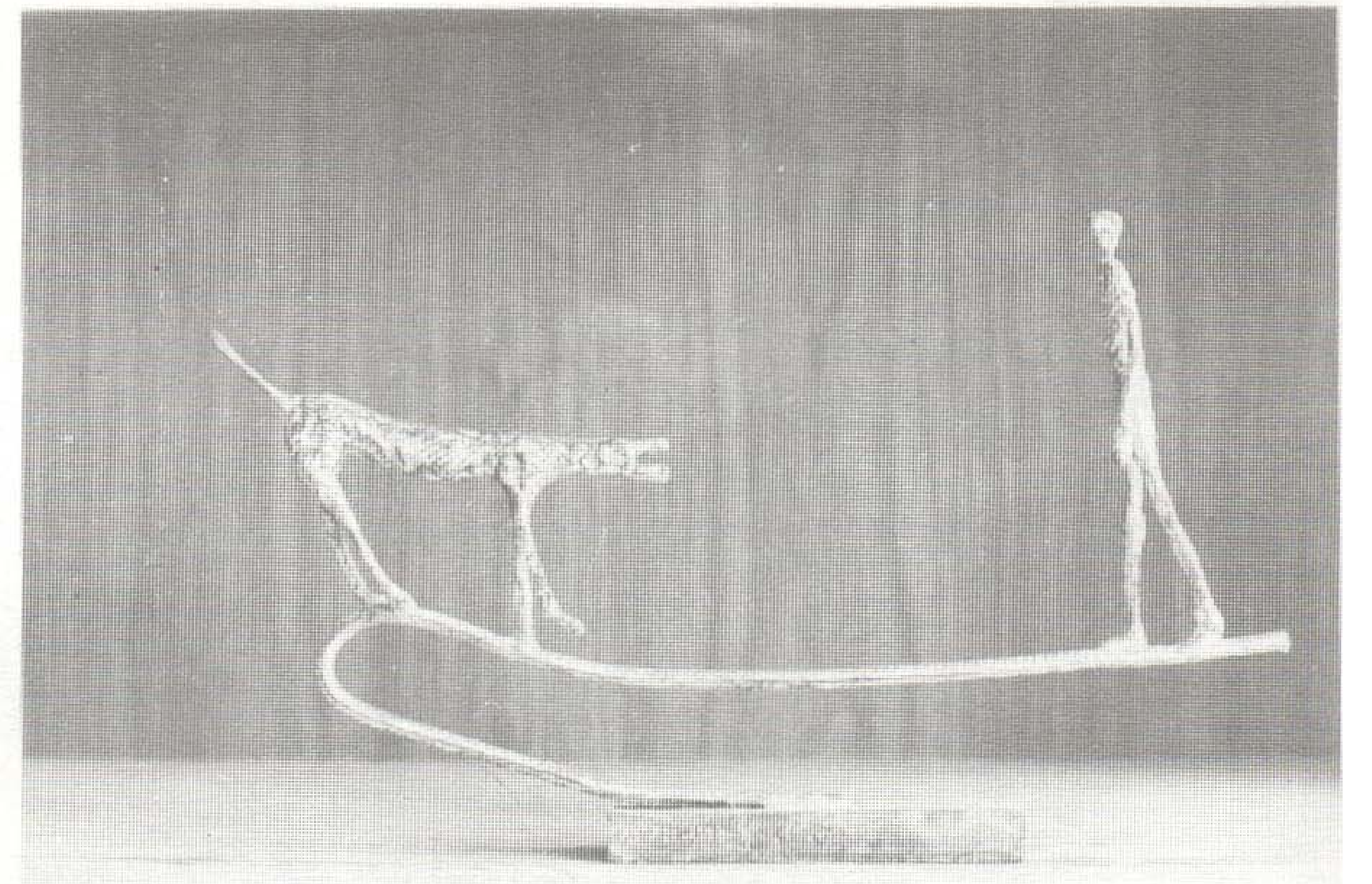
تبالغ في تقديم المأساوية، والتحريف الذي يذهب إلى عالم الإنسان ومشكلاته الذاتية.

وقد وصلا إلى (المرحلة التجريدية) بعد ذلك، والتي تدلنا على أنه من الممكن التعبير عن المواضيع المختلفة عن طريق (الرموز)، والتي أعطت الحداثة الفنية التي تجمع المواضيع التعبيرية، مع المشاكل الإنسانية والإبتعاد عن التجميل نحو النحت الإنساني الذي يقبل بالواقع ويقدمه.



مصطفى علي

ثم يحدث الإنفصال بين أعمال الشقيقين، ويذهب (بطرس الرمحين) إلى (روما) ويتابع (لطفي الرمحين)، ويقدم التجارب التجريدية والتي لها صلاتها بالنحت المحلي القديم، وكذلك المواضيع المأساوية، والأشكال التي لها صلاتها بالخامات التي يكتشفها وخصوصاً الحجر البازلتي الذي يحتاج إلى معالجة خاصة، وقدرة على التصدي للموضوعات كلها عن طريقها مما يعتبر نحتاً جديداً لم يبق إليه.

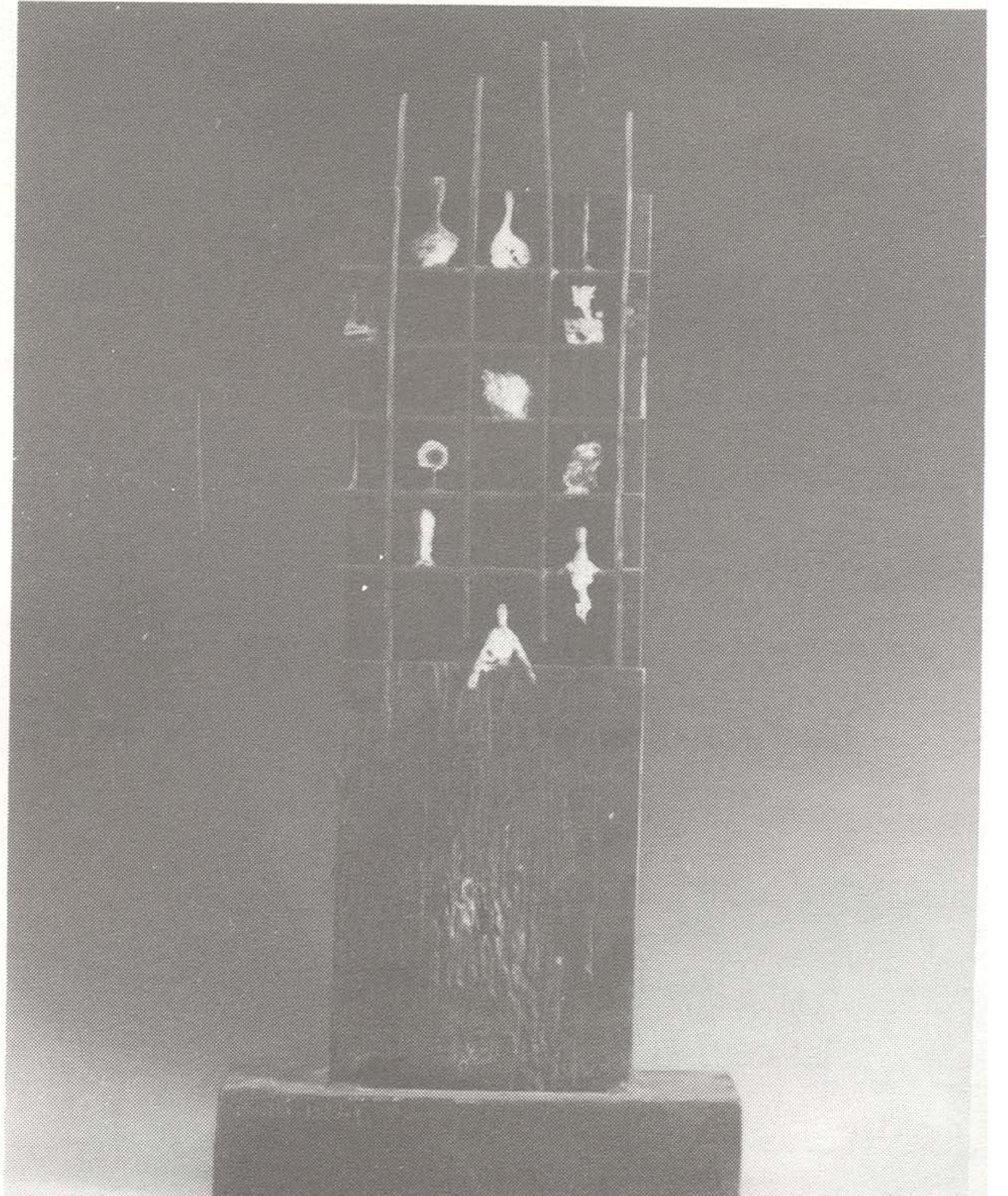


مصطفى علي

نزار علوش
(١٩٤٧)

وتعتبر أعمال النحات [نزار علوش] الأكثر بعداً عن الواقع، باتجاه عالم جديد، لا نراه في هذا الواقع، بل يبتكره النحات، معتمداً على دمج العناصر الطبيعية، والأشكال المبتكرة، معتمداً على الخيال، والوصول إلى لغة خاصة أقرب إلى (السيريالية) والتأليف لعناصر محلية من مواد وعناصر يجمعها النحات ويؤلف بينها، ويربطها مع بعضها، ثم يتجاوزها.

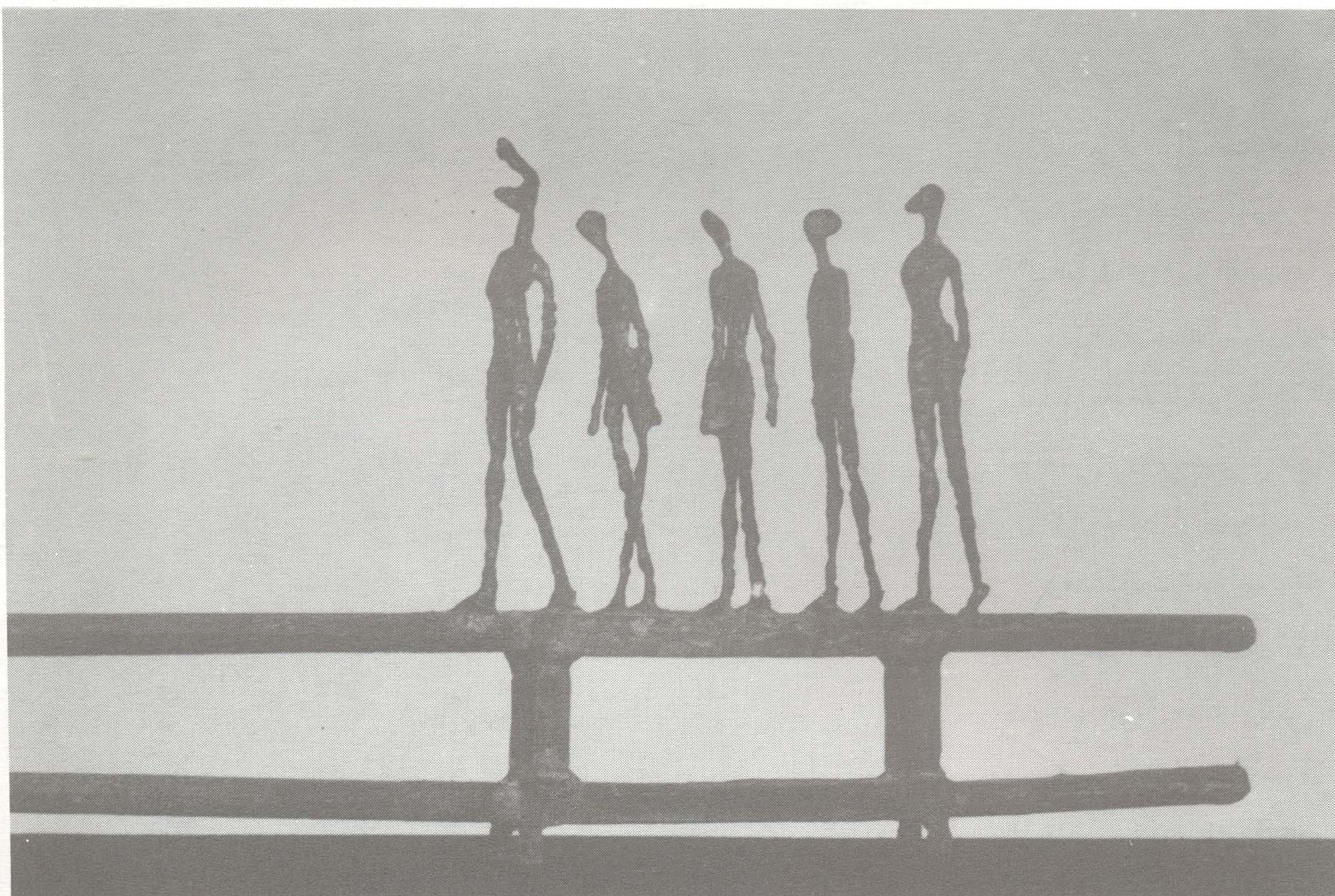
وفي مجموعة الكونيات نرى النحات يخلف أشكالاً خشبية، تربط بينها الأسلاك، وهذه الأسلاك تشعرنا بمفاهيم النحت الحديث الذي يعتمد على خلق عالم جديد تماماً، ليس له نظير في الواقع، وهذه الأشكال لها إيقاعات نتيجة عملية التحديث ولهامحليتها من المادة، وأسلوب التأليف في فراغ ليقدم لنا نحتاً فيه الواقع والتجريد معاً، وليس له أي منطلق من الأشكال الإنسانية أو الهندسية المعمارية.



مصطفى علي



مصطفى علي



مصطفى علي

ونستطيع اكتشاف هذه التأثيرات على نحت بعض الفنانين الشباب الذين يأخذون في خلق عالم نحتي خاص بهم، ليس له صلة بالتجارب الواقعية أو التجريدية المحورة، كما يفعل النحات (عفيف عمر آغا) في أعماله النحتية، فهو يميل إلى استخدام الرخام بشكل مباشر ويعطي علاقة حركية وخصوصاً في تمثاله (إيقاعات لا مكانية)، وهكذا يقودنا نحو عالم خاص لا نجد له مصدراً في الواقع، سوى خلق علاقة بين شكلين عضوين يتداخلان بإيقاع معين، وقد تكون الطبيعة هي المصدر ولكننا لا نراها لأنه يقطع كل صلة بها.

ثانياً : الاتجاهات النحتية الإنسانية التعبيرية

والتي ربطت النحت بالإنسان، والتي جعلت الشكل الإنساني، هو المنطلق، ثم البحث في التشكيلات التي تتناول الموضوع، وتحويرات للإنسان اللا متناهية، سواء كان المنطلق هو (الواقع) أو (التعبير) عن هذا الإنسان.

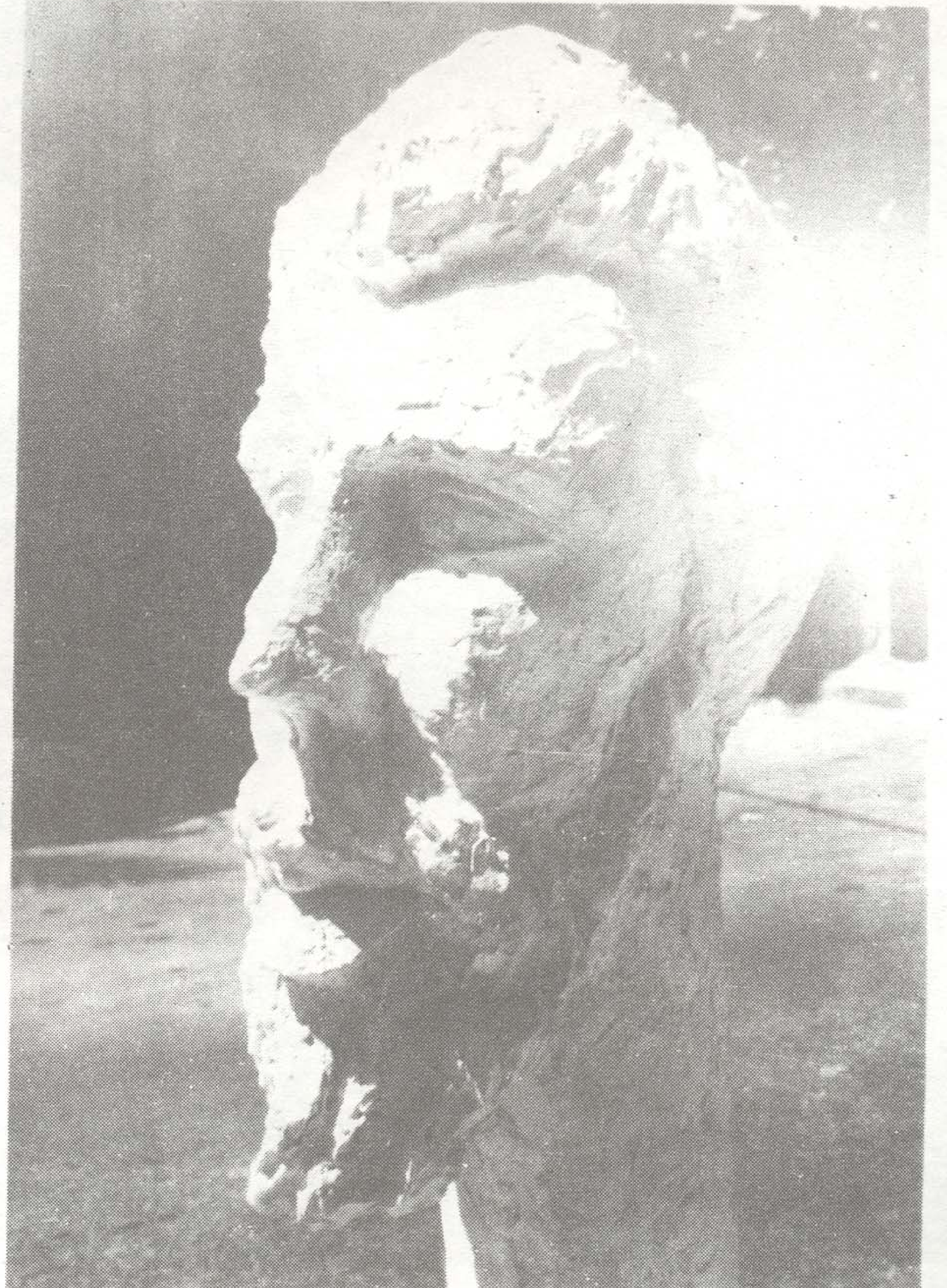


زكي سلام

عاصم الباشا
(١٩٤٨)

تتمتع تجربة النحت عند (عاصم الباشا) بأهمية كبيرة، لأنها تقدم لغة نحتية حديثة والتي تملك (المضمون الإنساني)، وتحمل الصياغات النحتية المتطورة، من حيث الشكل، وفيها التشكيل الذي ينطلق من نحت (رودان) وفيها انطباعية الرؤية للكتلة والحجم، وقوة التعبير عن الموضوع، ودرامية الوضع المأساوي الإنساني، والتآلف بين التشكيل والموضوعات.

وقد كانت لدراسة النحات (عاصم الباشا) أثرها البالغ على هذه التجربة، في البداية، لأنه قدم اللغة النحتية الواقعية، والتي نحس فيها بقوة بناء التمثال وحسن خلق العلاقات في التأليف، بدون مبالغة في التحوير، وإن تمثال [رأس فتاة] الذي نحته بعد انتهاء دراسته وعودته، يدلنا على النحت هو العناية





زكي سلام



زكي سلام

بالتفاصيل والمحاكاة للشخص، ولكن النحت ليس العمل التسجيلي للشخص، بل هو في ملمس السطح الخشن المعبر، الذي ينبى التمثال وفقه، وحسن تناسق العناصر في العينين، والأنف والفم، والإنسجام بين كل العناصر المكونة لهذا العمل، وهذا ينطبق على كل تماثيل وجوه الأشخاص التي نحتها، مستخدماً الطين، والاستفادة من خصائصه المعبرة، ولعل أهم التماثيل هو رأس الشاعر (بدر شاكر السياب)، وفيه يغوص على العالم الداخلي، ويقدم الحزن المقيم، والذين نحسه في العينين، والفم، وكذلك التفاصيل التي نراها دقيقة شاعرية، معبرة بعمق عن الموضوع، دون الاهتمام بالتفاصيل.

وتزداد التماثيل عند (عاصم الباشا)، تعبيراً عن

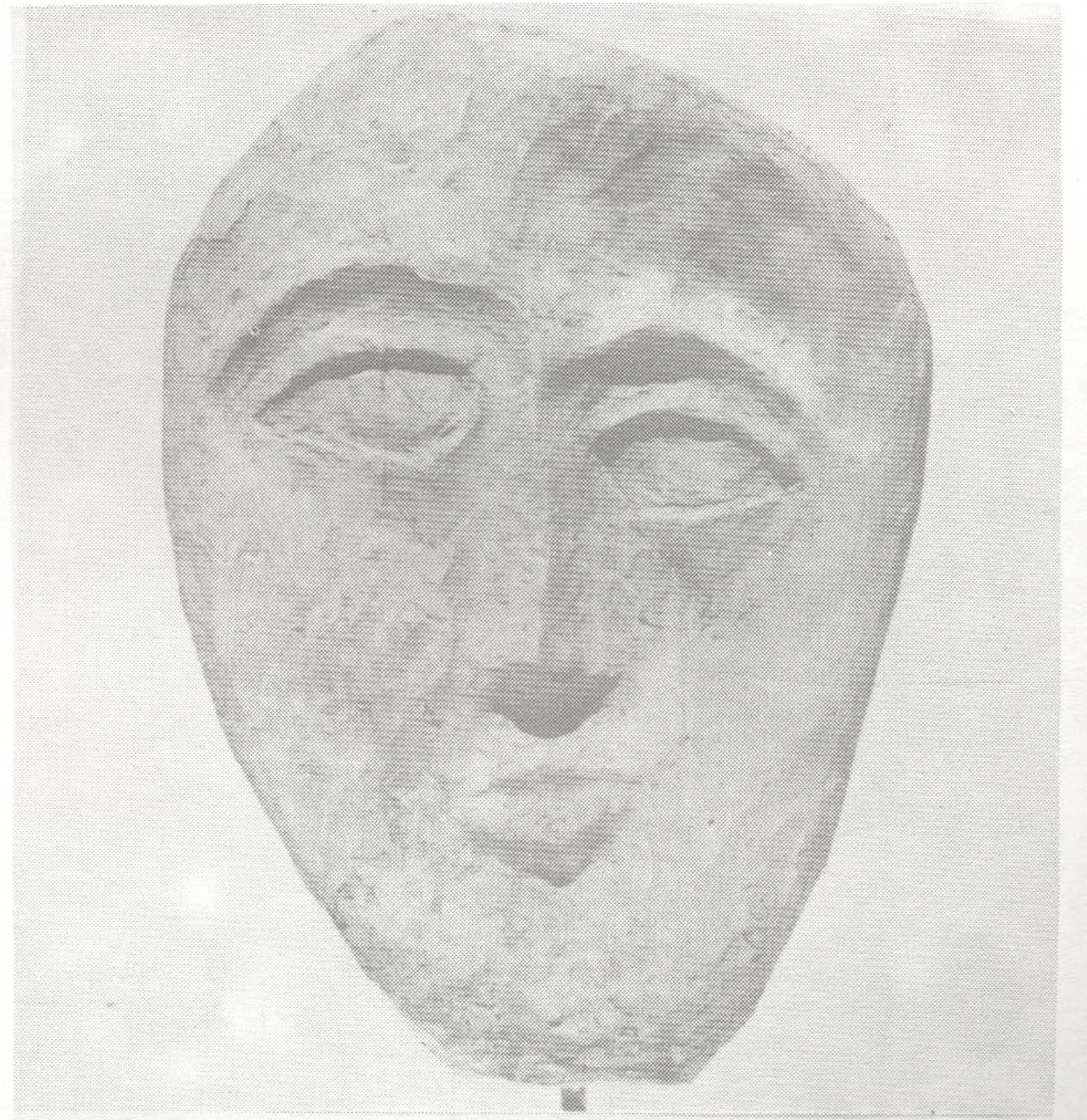
المواضيع عن طريق إجراء تحوير على الشكل الذي يخدم (المضمون الإنساني)، وهذا نراه في عدة تماثيل نحتت بعد ذلك، ولعل أهمها (القارىء) الذي أصبح عبارة عن كتلة، ينحني الشخص ليشكل الانحناءة الدائرية، وتغيب التفاصيل أمام حركة الخطوط الانسيابية، والتي تقدم الإنسان، وقد أحيط بغلالة رقيقة، تخفي التفاصيل، ولكنها تبقى على الحركة الرئيسية التي تبين وضع الإنسان المنكب على الكتب، ولكننا نحس بأن الشخص المنحوت، عبارة عن كتلة إنسانية متشوقة للقراءة، وقد غابت التفاصيل التي لا تخدم الهدف، وتعطينا فكرة عن قدرة عن التعبير عن حركة الإنسان، وتبدلات أوضاع حركاته، والخطوط اللينة التي تكشف عن المعنى الإنساني العميق الكامن وراء العمل.

وهذا التمثال الهام، كان بداية لنحت عدة تماثيل، تنقل الروح الشاعرية التي أصبحت إحدى هذه الميزات التي تمثلة، وهي [يبرودية] [وإنسان] و[العائلة] و[امرأة].

إن تمثال [يبرودية]، يقدم لنا أسلوب التحوير الإنساني لخدمة المضمون الإنساني، فالجسد قد استطال كثيراً، والوجه أصبح منتصباً في الأعلى، واليدان قد استطالتا، وخصوصاً اليد اليسرى، وذلك حتى تعبر عن المرأة العاملة في الريف، وترمز إلى هذه المرأة التي تتميز بقوة جسدها، وانكبابها على العمل في الأرض، وجهدها، وتعدد مسؤولياتها.

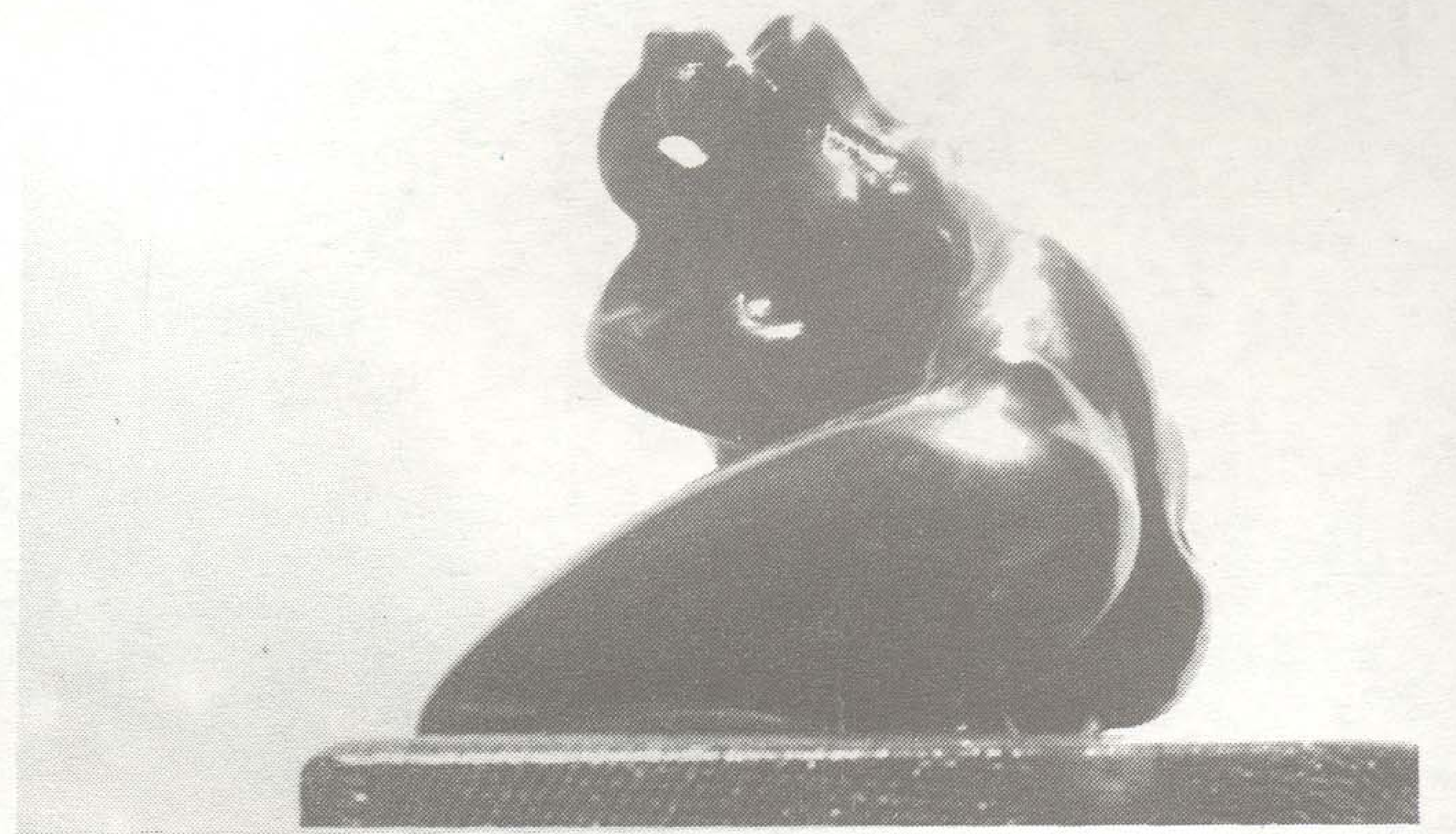
وكذلك يفعل في تمثاله [عائلة]، الذي يصور رجل وامرأة مع طفل صغير، ويصادفنا الإحساس بالحركة، والذي يشمل كل العائلة، وتفاعله مع الآخر، والغياب الكامل للملامح أمام الحضور القوي لكل شخص، وقد أدرك [عاصم الباشا] أهمية وضع رب العائلة إلى اليمين، والمرأة إلى اليسار، والطفل في الوسط، واستقلال كل شخص ضمن العائلة، وترابطه مع الآخرين، وأخيراً بساطة التعبير عن الوضع وقدرته على خلق عالم جديد، وقوة تأثيره الناشئ، عن قدرته في توقيف لحظة زمانية، ودراستها بتشكيل مناسب معبر عن الموضوع.

وكذا نرحل في رحلة هامة مع تماثيله، ونرى (المرأة)،



وحيد استانبولي

موسى الهزيم



زهير دباغ





محمد ميرة

التي لا تحمل الملامح الواضحة، لكنها (المرأة – الرمز)، المرأة التي لها حضورها عبر التاريخ، وليس امرأة لها خصائصها الفردية، وهذا يدل على أن الموضوعات الإنسانية هي تشغله، وحياة الإنسان وما يعيشه، وحضور قوي لنحت مأساوي، يغيب الشخص، وتبرز الحالة المأساوية.

محمود شاهين

(١٩٤٨)

والبحث عن الإنسان، وتقديمه كموضوع رئيسي، وهو



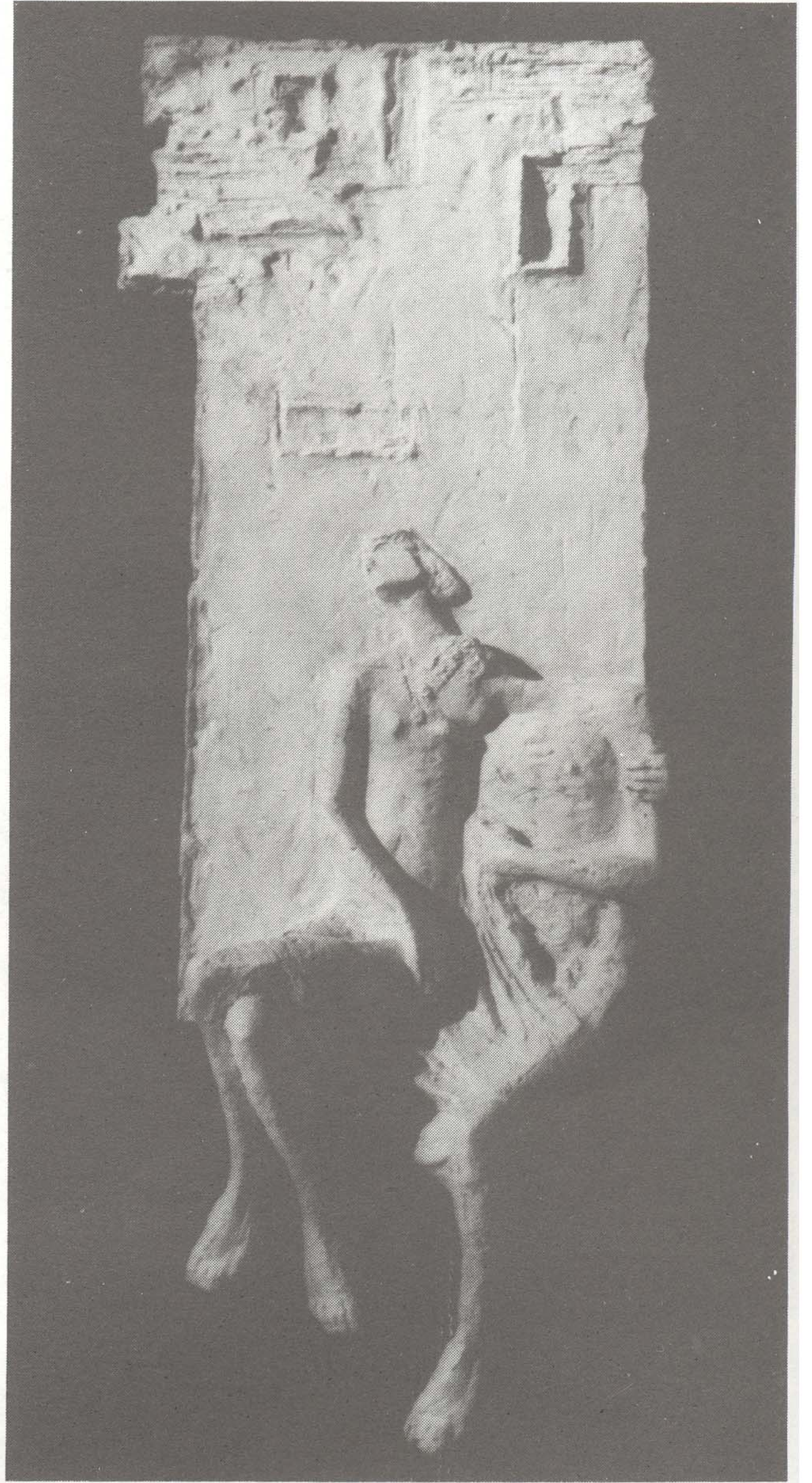
محمد ميرة

المنطلق الرئيسي، الذي يشغله النحات الفنان (محمود شاهين)، لكنه يقدم الإنسان على شكل كتلة صماء كتيمة، متينة، وله الشكل العاري الذي نراه في عدة أوضاع، والإنسان يقوم بحركة معينة، وله حضوره الواقعي المادي الفيزيائي، بحيث لا نرى الحركة والتبدل بشكل ظاهر، بل نرى السكون يعيش في علاقة جدلية مع التبدل، ولهذا نحس بقوة تأثير المادة الفيزيائية، وتحليل الملمس الخشن والناعم في علاقتهما مع الكتلة الثابتة.

ولهذا لا نراه يبحث عن جماليات الشسكل، ولا عن الجانب التزييني، أو الزخرفي بل يبحث عن كتلة ثابتة

مستقرة لها علاقتها مع الفراغ المحيد بها، ولا نرى التشويه المقصود للبحث عن الأشكال التعبيرية المشوهة للأشكال، بل يوفق بين هذين الجانبين، ولعل تماثيله التي عارية جالسة، تقوم بهذا المعنى حين نحس بأنه يحاول أن يقترب من النحت الحديث، مع المحافظة على المفاهيم الواقعية التي تعطي تمثالاً له حضوره المادي.

وهناك تماثيل أخرى التي تماثيل العارية الواقعة التي تذكرنا بالنحت القديم في بلادنا، وما قام به النحاتون من أجل تقديم (عشتار)، ومحاولة إيجاد توازن بين المفاهيم التقليدية والحديثة.



فؤاد دحدوح

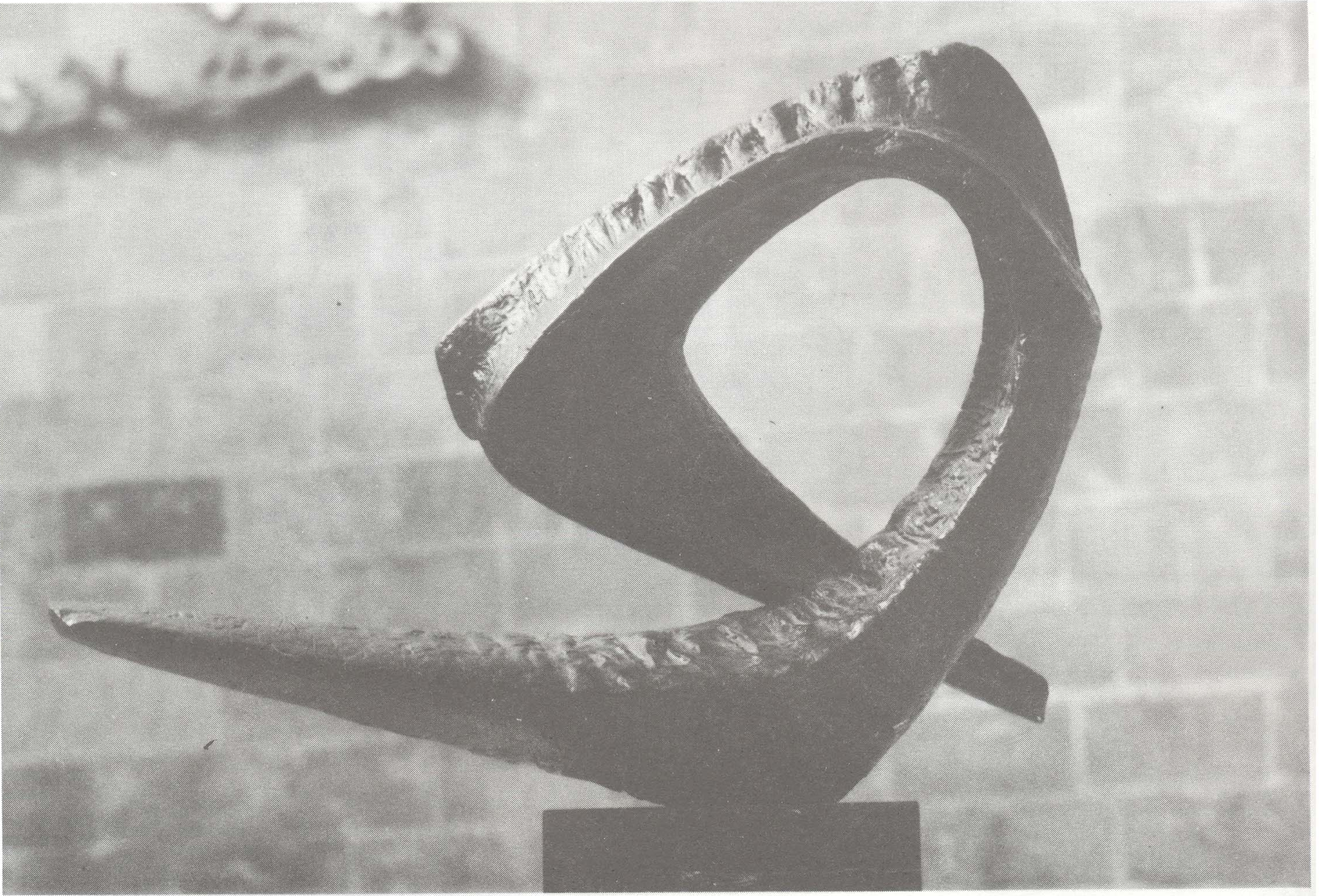


مصطفى علي
(١٩٥٦)

وكذلك فعل النحات (مصطفى علي)، الذي اتجه إلى نحت الإنسان، في لحظة من الزمن وقد توقفت، ولكن الاهتمام اتجه إلى تقديم الإنسان، والاهتمام بوضعه المأساوي، والناشيء عن إيمانه بأن الإنسان قد تهدم بفعل الزمن، ولم يبق إلا المادة القادرة على المقاومة، ولهذا نرى كل شكل إنساني منحوت يختلف عن الآخر في هزاله أو قوته، وقدرته على المقاومة والتحدي أو إنسجامه تحت ضغط الأحداث المأساوية.

و(مصطفى علي)، يبتعد في أكثر تماثيله، عن نحت شخص محدد الملامح، أو عن الواقعية التسجيلية، ولهذا يبدو الإنسان هو الإنسان بمعناه المطلق ولهذا يقترب الإنسان المنحوت مع الشكل المختزل الذي يرمز إلى هذا الشخص، أو قد يتشابهان، وهكذا بحث عن المطلق في هذا الإنسان، حتى يقدم المشكلات التي تعتري هذا الإنسان، الذي يمثل الجنس البشري.

وقد يلجأ إلى [الحصان] الذي نراه يتلازم مع الإنسان، ليقدم الفارس مع الفرس، وقد يقع من على الجواد، أو يترابط معه من حيث المصير الواحد، وهكذا أصبح للحصان قيمة إنسانية رمزية، لا تقل عن من يركبه، والإنسان يريد أن يروض هذا الحصان، ليستخدمه في كل



مجيد جمول

أمور الحياة، ولهذا الأمر أهمية كبيرة، لأن ليس كل شخص قادراً على ممارسة العمل، ولهذا نحس بالدراما الإنسانية نتيجة لتعدد أوضاع العلاقة، بين الاثنين.

وكذلك يفعل في تماثيله الأخرى، التي تمثل الإنسان في وضع معين، وهناك أوضاع المأساة، مثلاً حين يضع الإنسان ضمن هرم، أو الإنسان الموضوع ضمن خزانة معدنية، وهناك الأشكال الحيوانية المبتكرة، والتي تدل على الرغبة في استقصاء حالات الإنسان في حياته، والتحولات التي تحيط به، ولسوف يكون علينا أن نقول أن لا شيء يبقى على حاله، نتيجة لقوة التحول والتغيير التي نعيشها، وأن وضع الأشخاص، والرجال والنساء والأطفال، الحيوانات والطيور، وتبدلاتها تقدم لنا عالماً غنياً، يركز فيها على الوضع المأساوي للإنسان في حياته المعاصرة، والتي يقدم لنا فيها الشكل الإنساني القديم الموجود في النحت القديم في بلاده، ساعده على إيجاد حلول نحتية جديدة لها صلاتها بالماضي، لتقديم ما هو معاصر.

ماهر بارودي
(١٩٥٥)

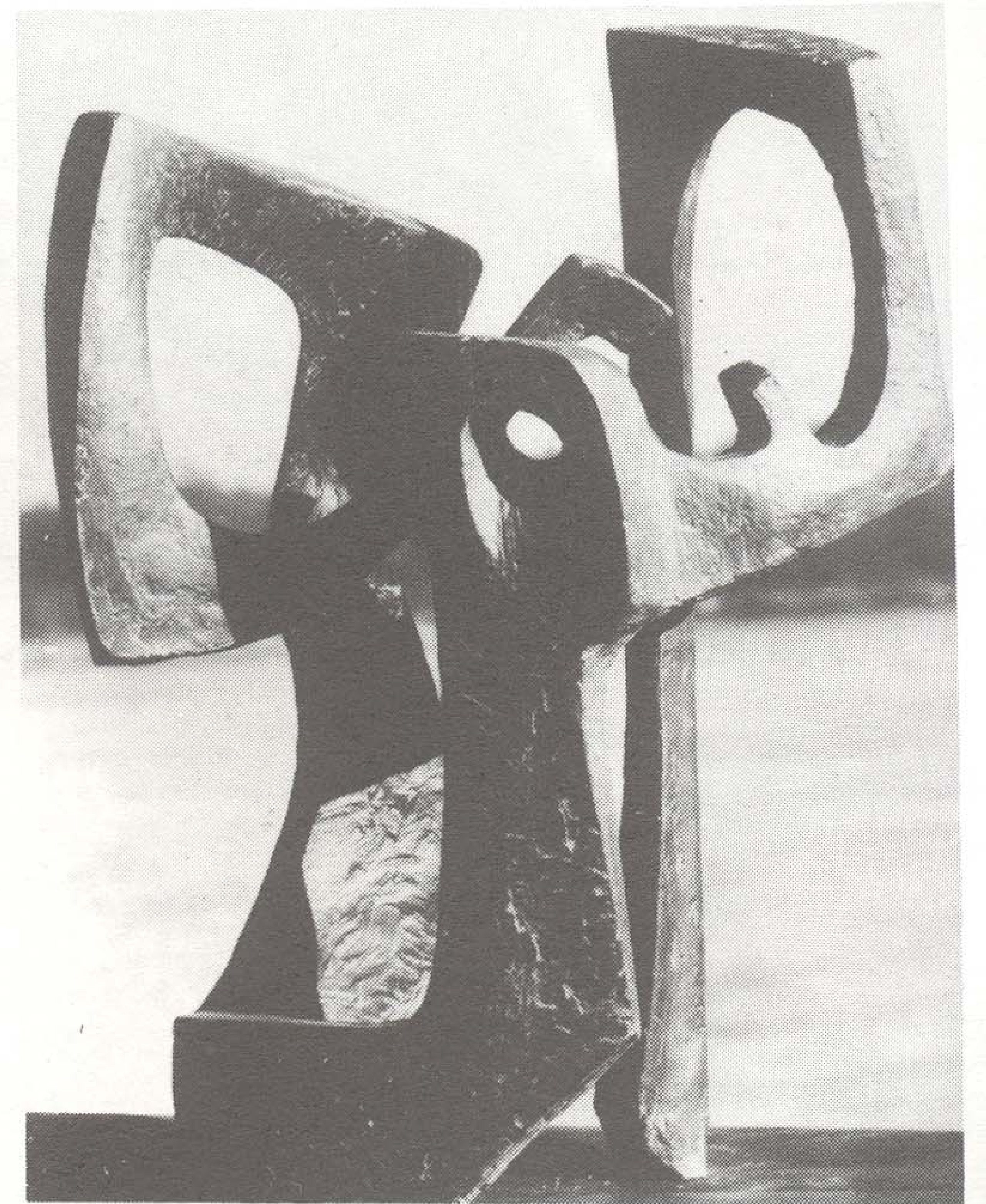
ويعطي النحات (ماهر بارودي)، الأهمية الأولى للنقد



أحمد الأحمد



مجيد جمول



مجيد جمول

الإجتماعي، للحياة المعاصرة، ويقدم الإنسان في وضع المسلوب أو المتهم، والإنسان قد خضع لعوامل التبدل والزمن التي هدمته، وذلك عن طريق تحوير جسده إلى الأنقاض، وظهور التشققات التي تدل على أن الإنسان قد أصبح عبارة عن قطعة صخر مرمية في الصحراء، وخضعت لعوامل الحت والحفر، وكذلك إلى التبديل الذي يجريه الزمن، وما نراه من فعل الإنسان بأخيه الإنسان، وهكذا يأخذ النحت شكلاً واقعياً، لكنه النقد القاسي للواقع، والواضع الإجتماعي الذي يتيمز بأنه له تأثير حاسم في واقع الحياة المعاصرة التي نعيشها.

زكي سلام
(١٩٥٨)

ويتجه النحات (زكي سلام) إلى (الواقعية) ولكنها الواقعية التي تهتم بالموضوع السياسي والإجتماعي أكثر من اهتمامه، من البحث عن الدقة في نقل الواقع، والتعبير عنه، وهكذا انطلقت التجربة من بداية اقتصرت على نحت أقنعة خشبية وهذه الأقنعة تعود إلى التراث القديم في



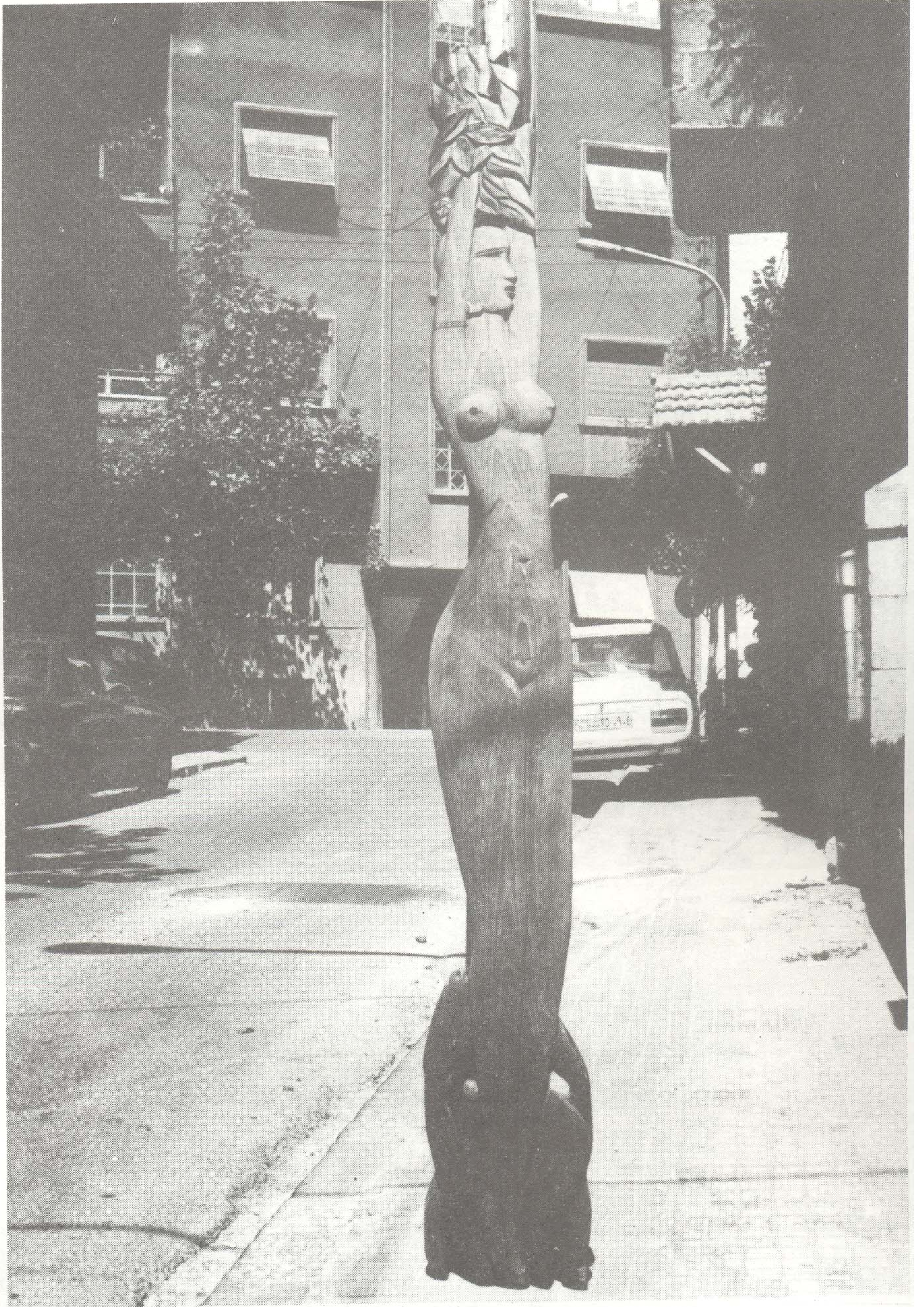
اكثم عبد الحميد

بلادنا، وعبرت هذه عن الرغبة في البحث عن التراث، وتحريك الشكل، ويكتشف التعبير المأساوي عن طريق تحوير العين أو الأنف أو الفم، ويدلنا على إمكانية الوصول إلى التعبير الحزين، أو الفرح عن هذا التغيير في شكل عناصر الوجه، وعلى الرغم من جماله الظاهر لكن الغاية هو الغوص على الأعماق.

ونستطيع أن نحلل تمثاله الشهير [الخروج من الجنة]، والذي نحت مؤخراً، ليقدم لنا مأساة عائلة فلسطينية، الأم في الوسط، ولها حضورها الهام، وهي تضع يديها في وضع مؤثر، يدل على الحيرة والانتظار، وتبرز امرأة أخرى إلى اليسار منها وهي تحمل جرة، وظهر الابن والإبنة إلى اليمين، وكل منهما يحمل شيئاً، يدل على الرغبة في الماء، ونحس بالكتلة التي تربط العمل الفني مع بعضه في كتلة كأنها نصب تذكاري، فيه الكتلة الصلبة في الأسفل، والتي تقول بالمصير المأساوي للعائلة المهاجرة، والتي نشعر بأنها ستعود إلى الأرض التي أخرجت لاغتصاب الأرض، سوف تعود إلى الجنة مهما طال الزمن، ونرى التكوين الذي أعطى للأجساد طولاً ضروريا للتعبير، عن الموضوع، وهكذا التصقت الأشكال مع الأرض، والتي تجسدها كتلة كأنها شجرة لها أغصان، وفيها المرأة والأطفال.

زهير دباغ
(١٩٥٣)

وتزداد التحويرات التعبيرية عند النحات (زهير الدباغ)، ونرى الشكل الأكثر نحولاً وضعفاً، وتحول الإنسان إلى شبح، ولكن قوة الإنسان تجعله قادراً على المقاومة والتحدي، رغم التشويه والتقطيع الذي يجري، وهكذا قدم لنا الإنسان، وقد أحاطت به دائرة أو كرة،



محمد بعجانو



محمد بعجانو

والصراع الذي يعيشه مع هذه الكرة، وقد تهشمت أيضاً، وهكذا عبر عن الموضوع على شكل رمزي، واستفاد من عملية خلق علاقة بين هذه الأشكال، وترك جمال الوجه نحو التشويه والتحريك لشكل بحيث يبدو كما أنه ممتلىء حيوية وحركة، فالفنان يعيد التأليف للموضوع، ويعيد خلقه من جديد بالاعتماد على الخيال، ومساعدة الجوانب الذاتية التي تطغى.

محمدَ ميره
(١٩٥٠)

وكذلك يقدم النحات (محمد ميرة)، الجانب الدرامي، الذي نراه، في الوجوه، أو الأشكال، وقد أخذت صياغة جديدة لها علاقتها بالتحولات التي تمر على الإنسان وما يخضع له من تبديل لوضعه المأساوي نتيجة الاستلاب

الذي يعيشه في المجتمع العاصر.

وقد قدم بعض الأعمال النحتية، عن طريق، (المعادن) التي يتم إنشاء العمل بها، لتساعد على توضيح الفكرة، والوصول إلى العمل النحتي القريب من (الآلة) التي أسهمت في تغريب الإنسان وضياعه في المجتمع المعاصر.

فؤاد طوبال علي
(١٩٥٢)

ولجأ إلى المحت على المعدن النحات (فؤاد طوبال علي)، ولكنه استخدم (النحاس) الذي أعطى النحات الصفات الخاصة، وقدرته على التعبير عبر رقائقه المختلفة في قدرتها على التعبير عن الموضوع وهنا نرى التمثال الذي يتعذر أن ينحت على الطين ثم يصب بل التمثال الذي تصقل الخامة مباشرة، وتقدم الموضوع.

موسى الهزيم
(١٩٦٢)

ويتم التحوير على الأشخاص بشكل تعبيري، ويتم الاستفادة من هذا التحوير، للتعبير الذي نحس بأنه أكثر صلة بالطبيعة والأرض، ويستوحي من الشجر، والأغصان وذلك لإعطاء عمله صلة بالمكان، وفي إحدى الماثيل الهامة، ينحت شخص بالحجم الكامل يجلس على كرسي، كأننا أمام نقل دقيق عن الواقع، مما يقربه من الاتجاه الهيريالي الدقيق، ومن الرؤية الأكثر حداثة في الفن.

وأخيراً:

وهكذا تتعدد الصياغات الواقعية والتعبيرية، التي يقدمها الفنانون في النحت، وينفتح النحاتون على التجارب النحتية العالمية، ويؤكدون على صلتهم بالواقع والإنسان، ويقدمون مختلف الخامات من (حجر) إلى (معدن) و(خشب) وإلى اكتشاف ما هو محلي من الخامات في الرخام والخشب، وما هو جديد في النحت الحديث من مواد مختلفة.



محمد بعجانو

فؤاد دحدوح

حين كان طالباً في كلية الفنون الجميلة، قدم التماثيل الواقعية المتميزة، التي جعلته من الطلبة الأوائل، وقد حافظ على هذه الجودة، حتى الآن، وحين بدأ يطور هذه الواقعية، مستفيداً من الجوانب التعبيرية أعطى الجانب الإنساني، وهكذا ارتبطت اللغة بالجوانب الواقعية التعبيرية وذلك في كافة الأعمال التي قدمها.

وقد أعطى الجوانب التعبيرية، حساً شاعرياً في كثير الأحيان وخصوصاً اللوحات الجدارية، التي قدمت شخصين، رجل وامرأة، وقد ارتبط الرجل والمرأة، بالبيت



مظهر برشين



مظهر برشين

القديم، وقد ظهر البيت في الخلف، وهم يعانيان من مشكلة مأساوية، وقد برز البيت في الخلفية، ونستطيع أن نكتشف هذه العلاقة، في كثير من الأعمال الجدارية، وهناك الأرجل المتدلية، وهكذا نحس بوجود علاقة حميمية بين شخصين ولكنها ليست العلاقة التي تنفذ بجمالية، ولكنها علاقة حب، وفي نفس الوقت نكتشف المأساة في كل علاقة.

والتحوير الذي يعتمد عليه عو الذي جعل الشخص أطول مما هو لنحول جسمه، وكذلك فعل في تمثاله عن (الرجل وحمامه)، والرجل الذي يجلس على كرسي، وفي يده حمامة وهناك نرى التحريف في الشكل الإنساني، وكذلك هي حال الإنسان الذي يعاني وهو

يحمل الحمامة التي تدل على الرغبة في السلام والأمن، التي لا يعرفها الإنسان في حياته.

وفي تمثال [وجه]، الذي قدمه عام (١٩٩٤)، وجه فتاة، ونرى التعبير الذاتي المأساوي، الرغبة جعل التعبير الذاتي، عالم الإنسان الذي تم تحويره، والوجه الذي تحول كتلة صلبة مصمتة، ومن خلال هذه الفم والأنف والعينان، بكل بساطة، تبعث فينا، روحاً مأساوية.

ثالثاً: الإتجاهات النحتية التي تستقي من التراث

وهي الإتجاهات النحتية التي استفادت من التراث النحتي، وما تركه الأجداد من أشكال فنية، وقد بحثوا عن كل ما يفيدهم سواء كانت العناصر والرموز، أو التحويرات الشكلية أو التعبيرية، من أجل تقديم ما هو معاصر من نحت، وخامات محلية، ومن الواضح أن النحاتين قد حققوا ما هو جديد، وهو النحت الجديد الذي يقدم الخصوصية من حيث الشكل والصيغ الفنية المختلفة التي نراها في عدة أشكال، ومن أهم النحاتين الذين تابعوا هذا الاتجاه عدد من النحاتين ومن أهمهم النحات (مجيد جمول) و(أحمد الأحمد) و(أكثم عبد الحميد) و(محمد بعجانو) و(مظهر برشين) و(جميل قاشا) وغيرهم.



معروف شقير

مجيد جمول
(١٩٤٨)

لقد انطلق النحات (مجيد جمول)، من الكتابة العربية، والكتابة تراث عربي فني هام، ورثناه عن أجدادنا، وما زلنا نستخدمه بشكل عفوي، على نطاق واسع، وإذا درسنا الكلمات المكتوبة التي تزين البيوت والأوابد الأثرية، والكتب القديمة نلاحظ وجود بعض الميزات النحتية، وكذلك الأبعاد النصبية، والكتابة العربية إذا نظرنا إليها بعيداً عن الدلالات التي تملكها، ونستطيع أن نجد لغة تجريدية حديثة، ومن الممكن الاستفادة من هذه الخصائص لتقديم تمثال نحتي، وكذلك إذا أخذنا كلمة معينة، وأعطيناها شكلاً فراغياً ودرسنا التوازن فيها، وكذلك الحركة الإنسيابية للخط التي تدل على وجود الكتلة، وأخيراً هناك المضمون الذي تدل عليها معاني الكلمة أو دلالتها، وهكذا نقرأ الكلمة، ونفهم معناها، وفي نفس الوقت، يرى المشاهدون الآخرون مجرد تشكيل



معروف شقير

فراغي، و علينا أن نوضح أن الخط الكوفي مثلاً له كتلة نحتية واضحة تتجه نحو الثبات والسكون، ومن الممكن أن يكون الحرف في (الثلث) أو (الديواني)، له طريقة تحركة ليعبر عن إيقاع موسيقي، وكذلك يعبر عن الحركة.

وقد نحت عدة تماثيل، استخدم فيها الكلمات مثل كلمة [للنصر]، ليقدم النحت النصبي، وكذلك كلمة (لا) أو كلمة (نعم) وهكذا تتعدد النتائج تبعاً للبحث، وما نراه في البحث من دراسة.

وبدأنا نرى النحت التجريدي التعبيري المستوحى من الخط العربي دون أن تكون علاقة بين الكلمة والتمثال الذي يتمتع بقدرة على الإقناع، وذلك حسب قدرة الخلق عند النحات وما يملكه من قدرة على التجديد.

أحمد الأحمد
(١٩٤٠)

وقد لجأ النحات [أحمد الأحمد] إلى الصيغة المبتكرة الجديدة، لتقديم نحت نصبي، وقد أخذ المشاهد البانورامية لعدة مدن وقرى، ونحتها، كما تنحت الميدالية التذكارية، وأن النحت النصبي يتم عن طريق رفعها على قاعدة،

والاستفادة من جانبي الميدالية، وتوحي مشاهد المدن المنحوتة على الميدالية، على مشاهد من المدن ذات التفاصيل الشاعرية، وهكذا جمع بين المنظر والحفر والميدالية والنصب التذكارية، وبحيث نكتشف النسيج المعمارية لمدنية (دمشق) أو غيرها، ويضع ملخصاً موجزاً على وجه الميدالية الحديثة التي تتميز بالإبداع التشكيلي الخاص، وكان الموضوع هو الذي إرتبط بالواقع، وكيفية تلخيصه.

أكثم عبد الحميد
(١٩٥٥)

لقد أحب الفنان [أكثم عبد الحميد] النحت على الخشب، في البداية، وقدم اللوحات الجدارية، والتي تقترب من اللوحات الزيتية، لأنها تنحت على سطح، وليس في الفراغ، وقدم الأقنعة المختلفة التي تتمتع بخصوصية، وكانت التشكيلات بسيطة، ولها طابعها المميز التعبيري، ومارس النحت على الخشب بأنواعه، وتطورت التجربة بالإحتكاك مع أنواع الخشب، التي كانت تعطي النتائج المختلفة، التي جعلته متمكناً من نفسه، وقادراً على تقديم الحلول الفنية والتقنيات الملائمة لها، وللخشب المحلي.

ثم تطورت التجربة، باغناء النحت بما هو محلي من الموضوعات، والتي اعتمدت على الأشكال الإنسانية المأخوذة من البيئة المحلية، وخصوصاً النساء، ونرى ذلك بكل وضوح في تمثاله الشهير [أرواد]، لقد أصبحت المرأة تمثل الجزيرة، ويرمز جمالها إلى ما فيها من آثار ومشاهد طبيعية، وبشر وصيادين، وقد مثل المرأة بفتاة صغيرة لها جديلتان ممتدتان إلى الأسفل، وقد زخرفهم بزخارف قاسية الخطوط، وعلى عكس وجه الفتاة، ونستطيع اكتشاف العملية التركيبية للتكوين التي تجمع الأشكال المختلفة، التي يعاد توظيفها لتخدم الهدف الرئيسي للعمل الفني، والتشكيل النحتي يجمع الأشكال الواقعية المأخوذة من البيئة المحلية، وهناك الأشكال البدائية، التي تعود إلى لحظة التنفيذ، وقد بذل كل جهودة لعمل تأليف مدروس دقيق للعمل الفني، يدل على مدى ما يتمتع به إمكانات، وبحيث لا نرى إلا ما هو موظف وله دوره في بناء العمل النحتي.

وقد توصل [أكثم عبد الحميد] إلى صيغة لها جذورها في النحت القديم في بلادنا، وجمع الأشكال من كل مكان، وأكد على الوجوه النسائية والعصافير والمزامير المختلفة، وأعطى التشكيلات الأكثر حداثة، بعد ذلك، حين اختصر الكثير من التفاصيل، ويؤكد على الموضوع عن رمز واحد معبر، أو حركة خط لينة للخطوط، تسير في العمل النحتي كله، لتربطه برباط محكم.

وفي العمل النحتي [الجدار] الذي قدمه في آخر أعماله، نراه يلح على عملية جمع العناصر المختلفة، من وجوه إلى الأشكال المأخوذة من النحت القديم، [الأشوري) وإلى أشكال النحت الحديث، ونراه يستخدم مادة الخشب في الجدار لكن هناك العديد من المواد والمعادن، و كلها قد ألصقت على التمثال، وهكذا نحس بدخول عمله في مرحلة تراجيدية، هناك عملية ربط النحت في التشكيل الذي يرمز ولا يتوقف عند المعالجة، وكذلك نرى محاولة لإعطاء [جدار] في كل تصوراته عند الحياة وما في بلادنا من تراث، وما فيها من عناصر في نحت واحد مما يذكرنا بعملية التجميع في النحت، أو عملية أن يكون النحت مجموعة أعمال مترابطة.

محمد بعجانو
(١٩٥٦)

وفي نفس المرحلة، التي ازدهرت فيها أعمال النحت على الخشب، نرى أعمال النحات (محمد بعجانو) والتي قدمت أعمالاً مشتركة مع غيره، وخصوصاً في نحت الأقنعة في البداية، أو النحت الجداري الخشبي، وقد تنوعت المشارب، حين بدأ (محمد بعجانو) يعتمد على الخطوط القاسية التي تزخرف العمل النحتي، والتي نراها أكثر تدقيقاً على التفاصيل، مع الرغبة الكامنة عنده للعودة إلى أشكال النحت التي نراها في الريف، والاستفادة منها، وذلك من أجل تقديم الشيء الخاص الذي يجمع أشكال

الوجوة المختزلة، وأشكال الطيور التي عبرت عن الارتباط بالموضوعات المحلية، ورسوم القرى والمدن التي نراها مصفوفة فوق بعضها، في أسفل التمثال، لتدلنا على القرى في الساحل السوري والحياة فيه.

وقد توصل إلى الشكل الخاص به، نحت على الخشب الذي يزخرف بعض الزوايا ويحلي الوجوه حين ينحتها، ويضع قطع المعدن عليها، ليعطيها تأثيرات جديدة وهو يؤكد على المضمون الإنساني، وذلك لأن النحت لم يعد معالجة الخشب فقط، بل ربطه بالتراث القديم والحياة اليومية، وترى ذلك في تمثاله الشهير [حورية البحر] ونراه ينحت المرأة التي تمثل الحورية، امرأة تندمج مع سمكة، ونحس بالخطوط المنسجمة المتحركة تغطي العمل الفني، لكن الحورية الأسطورية تحمل على رأسها البيوت والقلاع التي ترمز إلى الواقع في الريف في بلادنا، ونحس بأن الحركة التي يملكها الخط المستمر، الأرابيسك، هي التي تربط العمل الفني، وتعطيه جمالاً وتعبيراً خاصين.

مظهر برشين
(١٩٥٧ ـ ١٩٩٦)

وقد ظهر أعمال النحات [مظهر برشين]، الذي أحب النحت على الخشب منذ البداية، وقد ظهرت في البداية، الأقنعة التي قدمها، والأقنعة هي محاولة لتحليل شكل وجه، من خلال القيم التعبيرية التي نراها وهو يؤكد على ما في الوجوه من قيم نحتية، تعكس مشكلة إنسانية، ولهذا يحذف بعض العناصر من الوجه، كالفم أو إحدى العينين ليؤكد على معنى محدد يريده، ويعود إلى التراث القديم في بلادنا، يقدم الزخارف التي ترجع إلى أوغاريت أو بعض الكتابات في تراثنا القديم ليستفيد منها، وهنا تبدو العلاقات بين الخطوط منسجمة ومعبرة عن الموضوع لكن التعبير المأساوي نراه في أعماق الوجه، وما يختفي في خلف المظاهر، لهذا نحس بوجود جانبين هامين يتلازمان الجانب التعبيري المأساوي والجانب التراثي الموجود في حركة الخط الجميلة المتناغمة، والتي تلف كل العمل.

وقد تطورات تجربة الفنان [مظهر برشين]، في أعماله الأخيرة، وخصوصاً تمثاله الخشبي [جنوبية]، فالنحت نصبي معبر عن أحداث جنوب لبنان، والمعالجة تبتعد عن الجماليات التقليدية نحو الدراسة للعمل النحتي، على أساس أنه نحت لامرأة ضائعة الملامح، والتي فرضتها الأحداث، ولكن هذه المرأة أصبحت رمزاً نضالياً نحتياً فيه الحركة التي تربط العمل النصبي، ودراسة للنحت على أساس أنها سطوح تتداخل وملمس سطح يتداخل، مع الأشكال الأخرى، ليبعث القوة والمتانة، ولا يقف عند حدود التجميل بل يقدم اللغة الحديثة، للنحت التي تربط النحت بما هو محلي عن طريق ملامح الوجه المحلية.

معروف شقير
(١٩٥٧)

درس الفن، دراسة خاصة، وأعطى النحت على البازلت الأسود بطريقة فطرية، ومن المعروف أن هذا النوع من الصخر صلب جداً، ويحتاج في المعالجة إلى صبر طويل، وجهد لا يتوفر عند كل نحات، ولكن [معروف شقير]، الذي نشأ في الريف الجبلي، في السويداء، رأى ما فعله النحاتون القدماء في هذه المنطقة، وحاول أن يجدد النحت المباشر على الحجر.

ونستطيع القول بأن أعماله تقسم إلى قسمين، قسم يعتني بنحت الأشكال من الطبيعة مباشرة، مثل نحت صحن من الفواكة، وما فيه من عناصر يسجلها بكل الدقة المطلوبة.

أما الجانب الثاني الذي برز في أعماله الأخيرة فهو الجانب التعبيري الذي، ألح فيه على التشويه في الأشكال، مما يذكرنا بما فعله النحاتون التعبيريون الشهيرون، الذي ألحوا على أهمية الوصول إلى الصيغة المشوهة للشكل، والتي تحمل النقد الكاريكاتيري، والتعبير الهزلي أحياناً، والمأساوي في كثير من الأحيان.

إن المعالجة هنا تبدو متأثرة بالنحت القديم في المنطقة، واستخدام الخامات المحلية، للوصول إلى النحت، على اعتبار أن النحت تعبيراً عن العالم الذاتي وليس تجميلاً.

جميل قاشا
(١٩٥٨)

وقد قدم النحات [جميل قاشا] نحتاً يتمتع بأهمية خاصة، لأنه استفاد من الأحجار التي التقطها من [نهر العاصي]، في بلدته (جسر الشغور) وقد عالج هذه القطع التي تعرضت إلى الحت، وعوامل التأثير للمياه عليها، واستفاد مما في هذه القطع من قيم نحتية، وأضاف إليها، بعض العناصر التي ساعدت على إكمال العمل النحتي، وكذلك نحت بعضها حتى يرى فيها الإنسان نحتاً خاصاً لا مثيل له، ولعل تنوع الأشكال، وأنواع الأحجار وألوانها أعطت هذه الميزات الخاصة، وما طرأ على الصخر من تحولات نتيجة عوامل الطبيعة، وفي أعماله الموضوعات المختلفة، مثل مجموعة الطيور، أو الحيوانات وكذلك الوجوه البشرية.

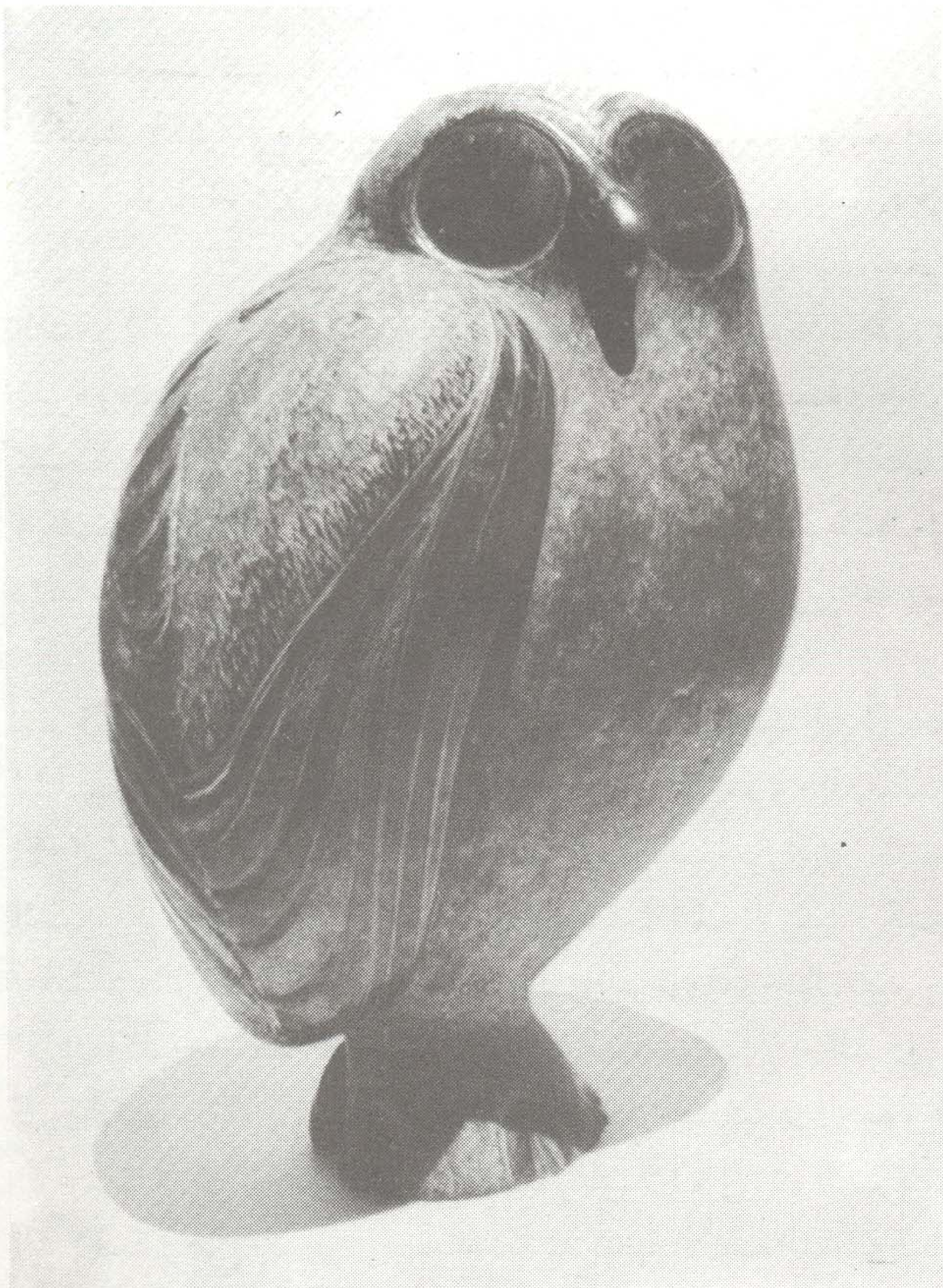
إن أهمية النحت هي في قدرته على التعبير عن الموضوع من خلال الاستفادة مما هو هو موجود من صدفة، وهنا يستعين النحات بالخيال ليحقق هدفه، ويصل إلى نحت له رؤيته الفنية الشخصية التي لا نراها إلا عنده، ونستطيع أن نكتشف قدرته على التحوير والتغيير في العمل النحتي الذي نراه يضيف ما هو جميل أو ما هو تعبيري، لكن المحصلة هي وجود هذه الصخور المحلية، والاستفادة مما فيها، بإبداع في النحت والإضافة، وفي تمثاله الشهير (طائر)، الذي نحته قبل فترة نحس بأن القيم النحتية موجودة، لكن [الطائر] الذي توصل إليه هو طائر خاص لا نراه إلا عند (جميل قاشا).

وهكذا استفاد النحاتون من مختلف العناصر والخامات الموجودة في البيئة، وارتبطوا بما فيها من مواد وعكسوا الجوانب النحتية، المختلفة التي تكشف عن عمق الإرتباط مع واقعهم، ومحاولتهم المختلفة لرصد كل الموضوعات والجماليات والتراث القديم، وكذلك الخامات من الخشب والرخام والتي ساعدتهم على تطوير رؤيتهم المعاصرة، ورفد النحت بما هو جديد.



عفيف عمر آغا

جميل قاشا



التصوير البشري في شبه الجزيرة العربي قبل الإسلام

عرض وترجمة : محمد الدنيا

تمخضّت التنقيبات الآثارية الحديثة عن اكتشاف العديد من الأعمال الفنية في العربية الجنوبية* منها نصيبات (أو شواهد قبور) بارتفاع ٧٠ أو ٩٠ سم، تصور أشخاصاً، وتعود في تاريخها الى الألف الثالثة قبل الميلاد، وقد وجدت حول بعض القبور (اليمن)، يتميز هؤلاء الأشخاص بوجوه ذات عيون كبيرة ومستديرة، وأنوف متطاولة جداً، وأفواه متغضنة، ولحى ممشطة عمودياً، وقد حملوا خناجر بشكل مائل أو أفقياً، ويظهر الوجه الخلفي للنُصيب، أحياناً، العمود الفقري والأضلاع، وقد عثر على معظم هذه النُصيبات في هضاب حضرموت العالية(١).

ثم، اكتشفت في (اليمن) أصنام عربية تعود الى الألف الثانية قبل الميلاد، منها إلاهة بارتفاع ١٧ سم، وإله بنفس الأرتفاع، وربما كانت هذه التماثيل الصغيرة هي أقدم أشياء العبادة في العربية الجنوبية، وقد رافقت هذه الأشياء قيام (المنشآت الزراعية الأولى) في وديان حضرموت وجبال اليمن.

إلا أن أكثر مايعنينا هنا هو ولادة هذا النحت البشري الشكل، في الحقيقة، تغوص التقاليد الفنية للعربية الجنوبية في جذورها الأعمق، الى نحو ألفي سنة قبل الميلاد، إلا أن العربية الشرقية، هي الأخرى، سعت منذ بداية الألف الثانية قبل الميلاد لتصوير الأشخاص، على شكل تماثيل صغيرة من البرونز، أو من الطين البشري، مع ذلك لايصعب الإعتقاد بإن التقاليد الفنية هنا كانت محلية خالصة، وليس تنوع نماذج التماثيل التي عثر عليها في هذه المنطقة، وهي إيرانية ورافدية في ملامحها، إلا نتيجة لاتساع الآفاق التجارية لتجار (ديلمون) (جزيرة البحرين وشاطئها المجاور)، من وادي الرافدين حتى نهر الهندوس.

التقاليد الأقاليمية

من القرن الثامن الى القرن الثالث قبل الميلاد

حاكت مختلف قبائل شبه الجزيرة العربية، خلال الألف الأول قبل الميلاد، نسيجاً اجتماعياً معقداً، تغير بتغير البلدان وطرق العيش واللغات، في الواقع، تشكل شبه الجزيرة العربية، المحاطة بجبال عالية من جهة البحر الأحمر، سطحاً شاسعاً ينحدر بانتظام نحو الشرق: مقابل مرتفعات الحجاز، وعسير، واليمن، تمتد صحراء النفوذ الكبرى وجبال (نجد) ذات الينابيع دائمة التدفق، إذن، فهي بيئات ونظم هواطل مختلفة،

* نقصد بعبارة «العربية» بلدان الجزيرة العربية: المملكة العربية السعودية، اليمن، الإمارات العربية المتحدة، عمان، قطر، البحرين، الكويت.

وموارد مائية متباينة جداً، وأساليب حياتية يمكن تصنيفها، على نحو تبسيطي بين بدوية وحضرية، ولكن مع أوجه تشابه وتباين عديدة بهذا القدر أو ذاك، ولم يكن مختلف سكان شبه الجزيرة العربية يتكلمون (اللغة) نفسها. ففي شمال الحجاز وشبه الجزيرة العربية الشرقية، كانت هناك لهجات (عربية) أو شديدة الشبه بالعربية، وكانت قبائل المناطق المحيطة بالحجاز وامتدادها باتجاه الأردن الحالي، تتحدث اللغات العربية الشمالية («الحثوية» مثلاً)، وفي شبه الجزيرة العربية الجنوبية، كانت «اللغات» العربية الجنوبية (المكتوبة على المواد المقاومه، كالحجر، والمعدن، أو المنقوشة) هي السائدة، وأشهرها السبئية. كيف يمكن لهذه الأقوام ان تتمتع بتقاليد معمارية أو ايقونية(٢) متشابهة، إن لم يكن ذلك عبر العلاقات القوافلية؟ فمثلاً اقتبست المناطق الشمالية الغربية من شبه الجزيرة العربية، رغم تأثرها بالفن المصري، بعض عناصر موضوعات الصور والتماثيل، التي كانت سائدة في المناطق الجنوبية، تدريجياً، ولكن بقي هذا التأثير محدوداً بين القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد.

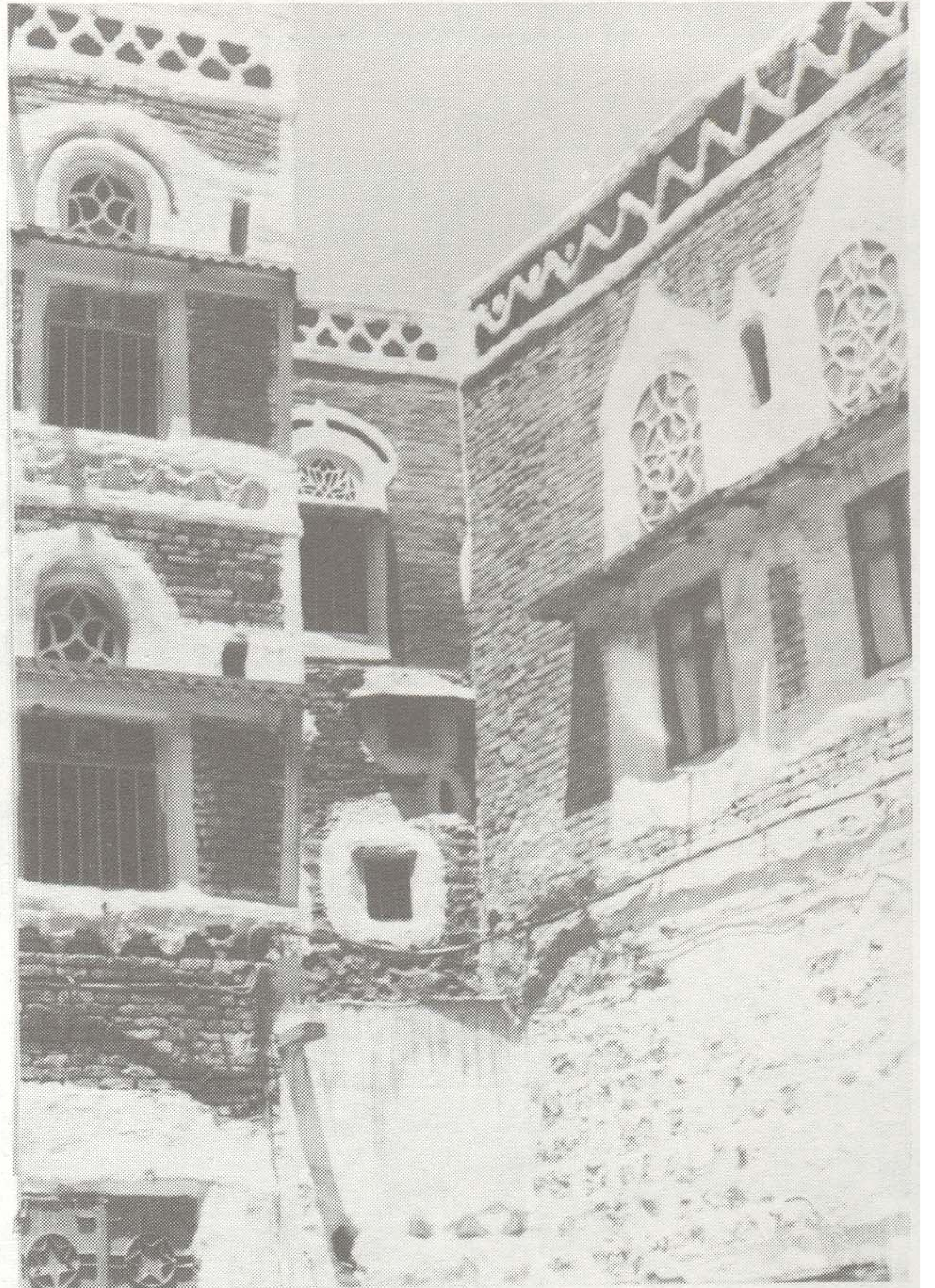
ولما كان من الصعب الاحاطة بكل الثقافات، مع ماتتمتع به كل منها من استقلالية، على صعيد شبه الجزيرة العربية المترامية الأطراف، والمتنوعة الأقاليم، سنكتفي بالتطرق الى بعضها، أو بالتحديد، تلك التي بدأ علم الآثار يكشف مكامنها وآفاقها ومعالمها التاريخية.

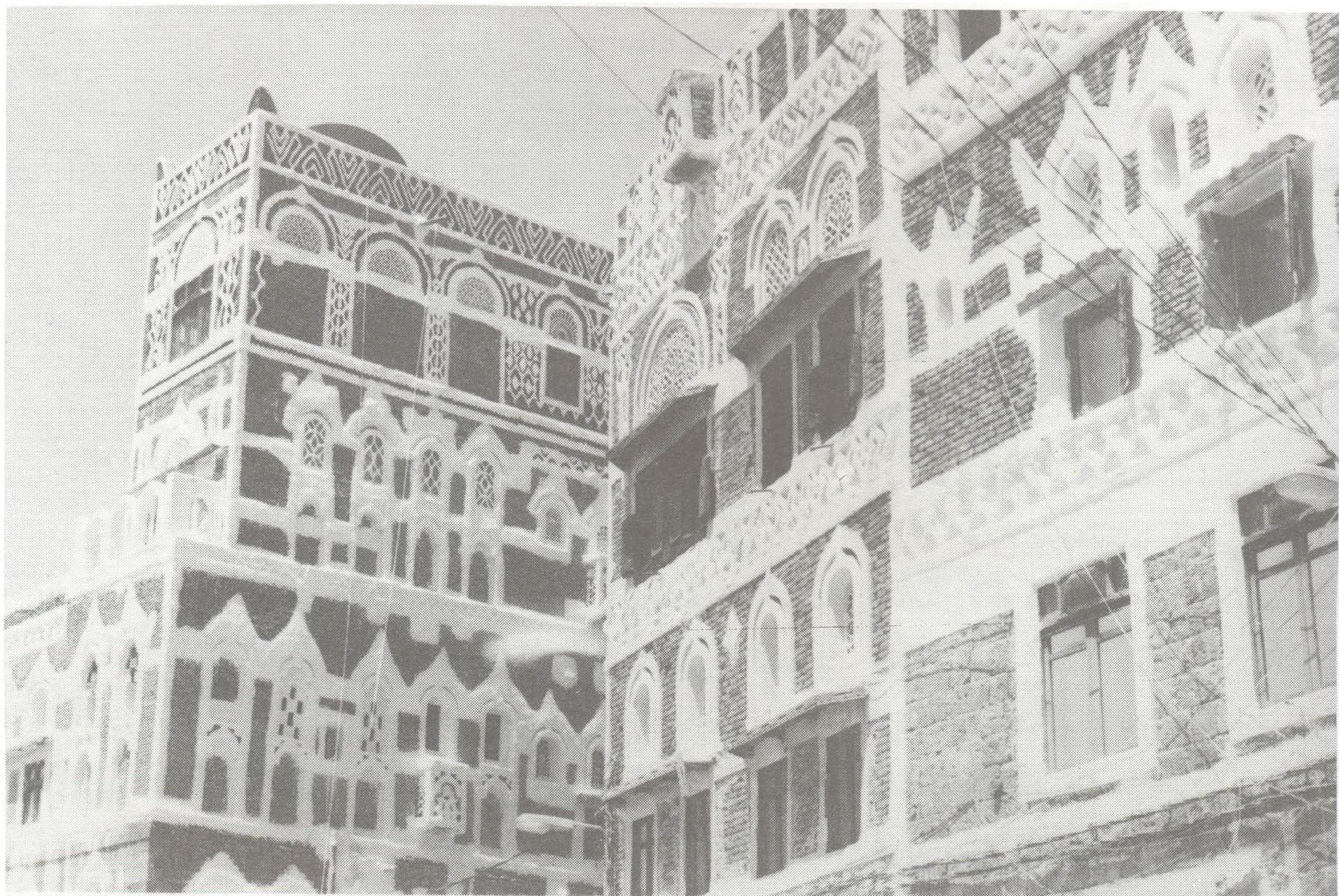
الجوف (اليمن):

على مسافة (١٠٠) كم شمال شرق صنعاء، ينتفح منخفض واسع، باتجاه شمال غرب، / جنوب شرق، قوامه وادي الجوف، ذو الحياة المتقطعة، التي تنساب حتى تصل الى وادي حضرموت، كان هذا الوادي، الذي شكل أحد أكثر مناطق شبه الجزيرة العربية كثافة سكانية، شاهداً هاماً على نشوء حضارة مزدهرة في هذا الجزء من المنطقة العربية، ورغم أن الجوف كان مقسماً سياسياً الى ممالك محلية صغيرة، فإن هذه الكيانات طورت، نحو القرن الثامن قبل الميلاد، نماذج معمارية متشابهة، أحرام (مفردها حرم). مكان مسقوف

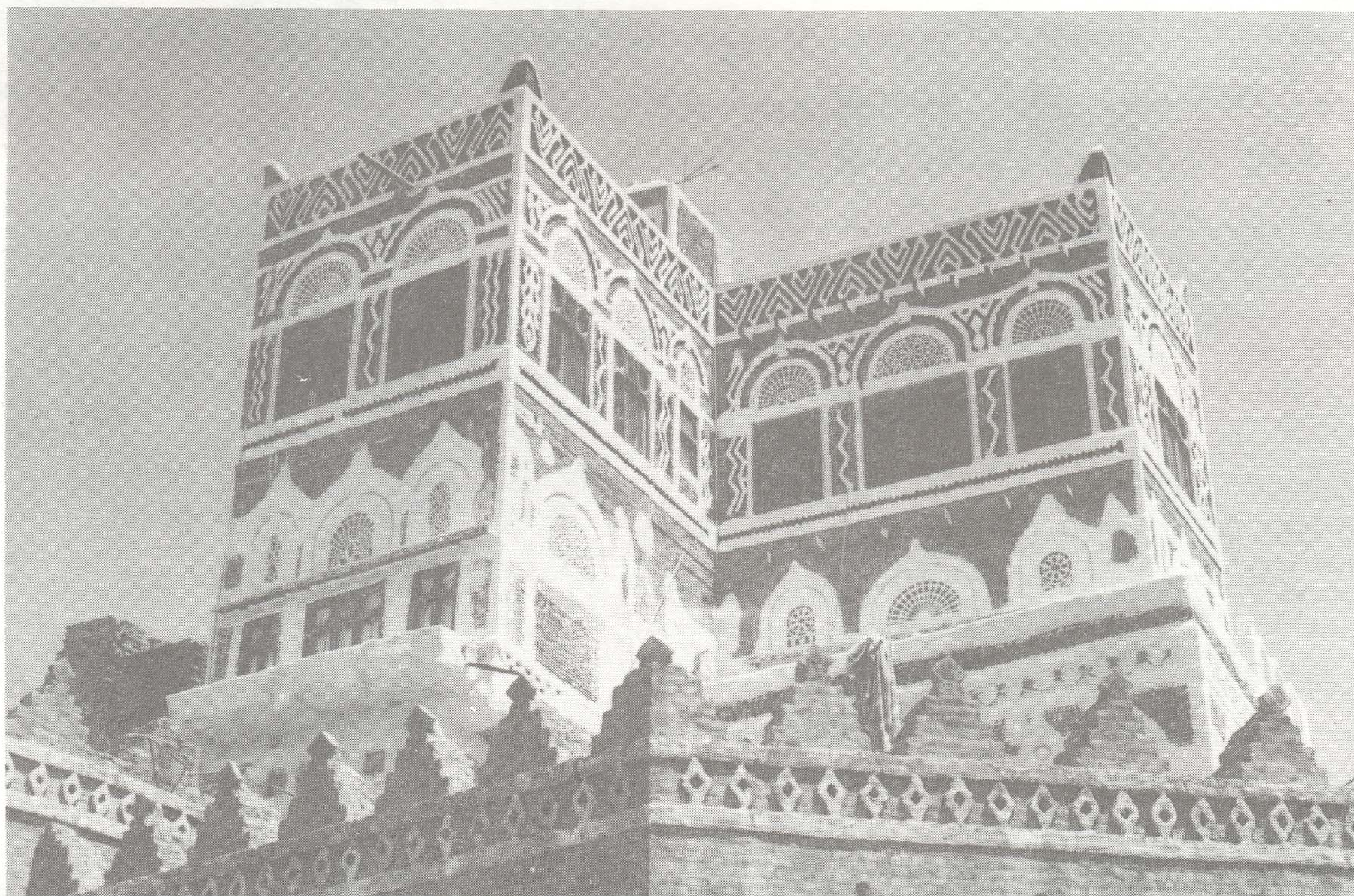


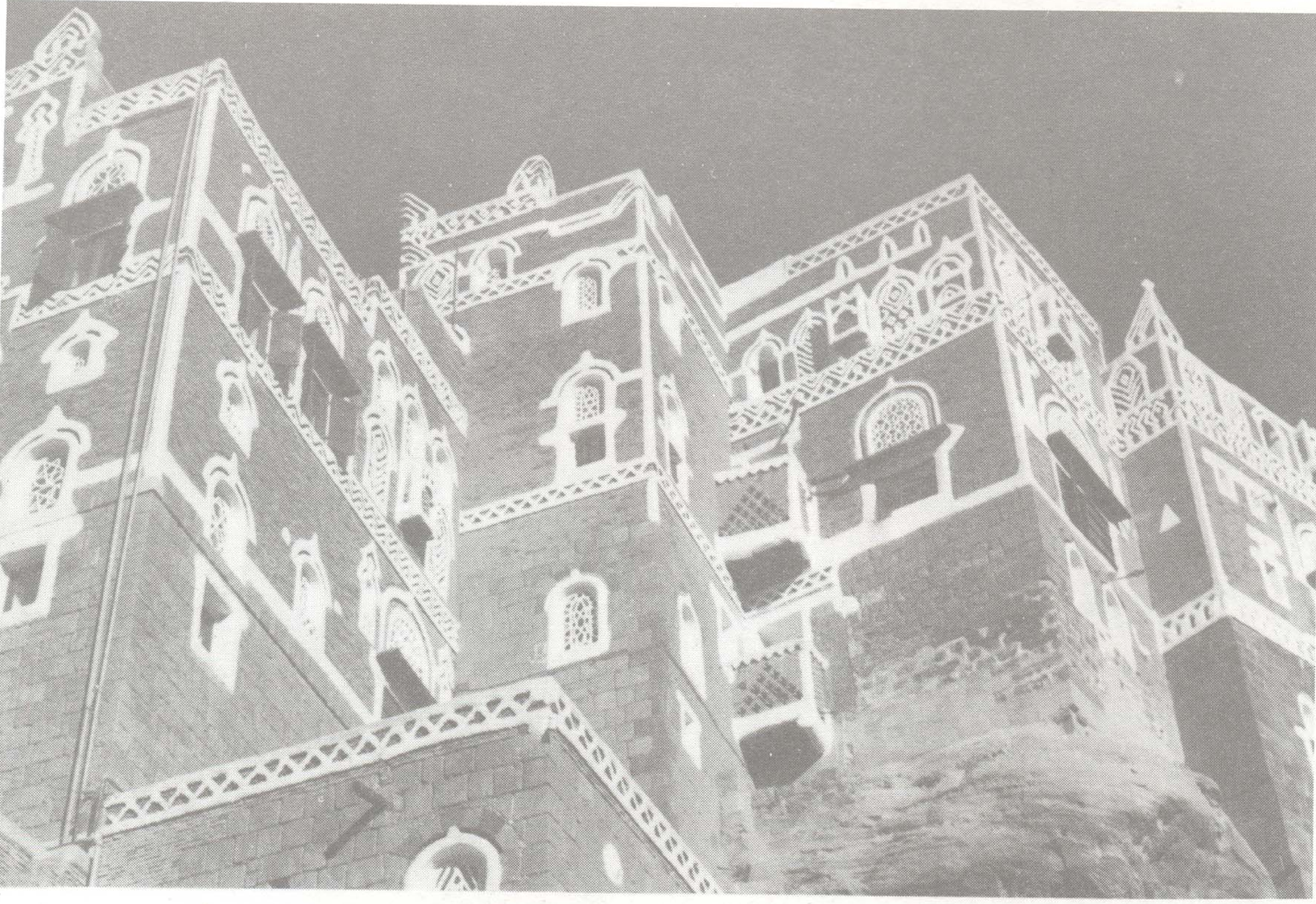
مقال التصوير البشري





مقال التصوير البشري





مقال التصوير البشري

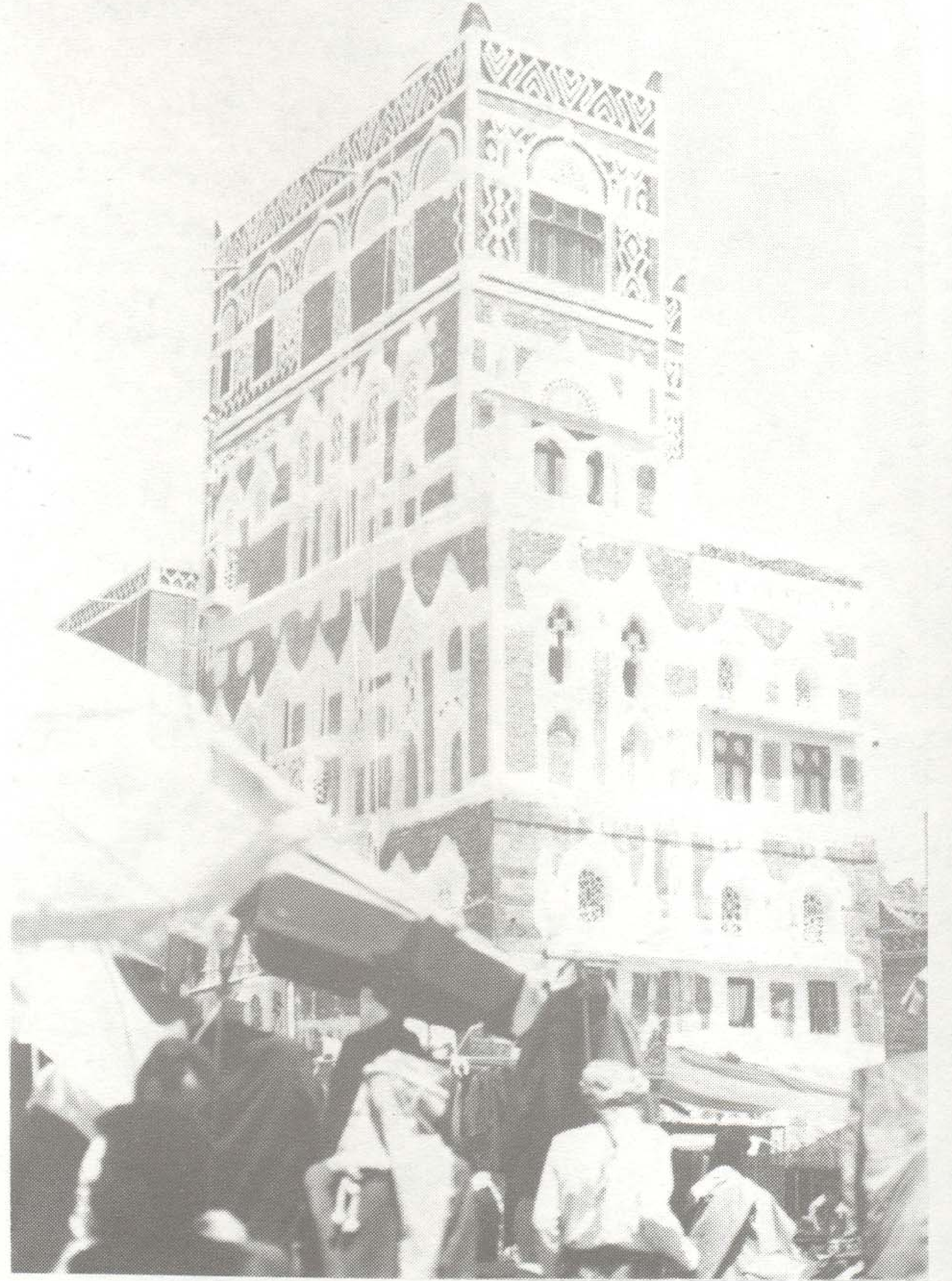
للعبادة) ذات مداخل (أروقة دخول) آبدية وباحات مركزية مفتوحة على السماء، واقترن هذا التشكيل المعماري بمجموعة زخارف خاصة، متميزة، تعد إحدى أغنى المجموعات الفنية في شبه الجزيرة العربية. . في الواقع، نلاحظ ان كل الدعائم في هذه النماذج المعمارية مغطاة، من القاعدة الى القمة، بعناصر تزينية، بشرية وحيوانية، ان المرء ليقف مدهوشاً أمام هذا الفيض التصويري: إن السطح المنقوش، بمساحة ١٢٠م٢، بالنسبة لمعبد مساحته ٢٢٠ م٢ وتوزعه على كل دعائم المداخل والأروقة، يجعل من (الزخرفة) عنصراً أساسياً في البرنامج المعماري، ويحتل الأشخاص، المصورون في أحياز تصل الى طول إنسان كامل، مكاناً بارزاً يتوفق على ماسواه من الموضوعات. وأياً كان تفسيرها ومعناها، فإن الأشكال البشرية تتبوأ مكانة خاصة في قلب، الآلهة الزراعية والحيوانية، وحيث لاتبدو الحيوانات المصورة إلا في حالة تبعية، مرافقة، للآلهة وهكذا، فإن أقوام هذه المنطقة لم تتردد في تصوير الأشخاص بل منحتهم موقعاً استثنائياً.

المناطق السبئية:

يتوضع قلب هذه المناطق الى الشرق من (صنعاء)، عند مدخل وادي (عدن) فهنا، عند نقاط التماس مع الصحراء، ازدهرت واحة هامة، مع مدينتها الرئيسية (مأرب).

رغم المكتشفات العديدة، العرضية، تظل (الايقنة السبئية القديمة) غير معروفة جيداً ولربما كانت هذه المناطق هي مصدر تلك المئات من النُصبيات المرمرية، ذات النحت النافر، التي تصور وجوهاً مبسطة ورؤوساً ذات وجوه مرطاء أو ملتحية، بعيون مرصعة تبدو لامعة بنظرات غريبة، وقد اختفى تصفيف شعرها الجصي، إن أصلها مايزال غامضاً في الواقع، والأمر الثابت الوحيد هو استمرار ظهورها حتي بداية الميلاد.

مع ذلك، أتاحت التنقيبات الحديثة تحديد نقطة هامة، هي تميز الأحرام بزخرفة معمارية محدودة جداً، حيث تقتصر زينة العواميد مثلاً على التيجان الملساء، في حين اقتصرت زينة الألواح الحجرية الجدارية على وعول مقرفصة، ومما لاشك فيه أن الأحجار الكلسية البيضاء،



مقال التصوير البشري



مقال التصوير البشري

والمرمر المعرق، والبازلت، والحث الصحراوي (اللون) هي من العناصر التي أضفت شيئاً من التنوع داخل الحرم، ومن المؤكد كذلك ان التسجيلات الملونة بالأحمر غالباً، وأيضاً المأطورات المزدانة بالرصائع قد ساهمت في تجميل المبنى، غير أن الشكل المعماري الاجمالي يبقى بسيطاً، ومتواضع الخاصيات العمرانية، حيث لاوجود لتلك الأفاريز المنحوتة، البشرية أو الحيوانية، التي نراها وافرة في معابد الجوف، هذا التقليد الآخر الذي يدل على وجود مفاهيم مختلفة للمكان، وللمقدس أيضاً على الأرجح، فما سبب هذه الفوارق؟ لا إجابة حتى الآن.

خلال القرنين الثامن والسابع قبل الميلاد، بسط السبئيون هيمنتهم على (كيانات) الجوف الصغيرة، وعلى ممالك أخرى في شبه الجزيرة العربية، ولما فرضوا عليها عبادتهم، الرئيسية «المقة» فمن المرجح أنهم قد أنشأوا مباني من النمط الذي أقيم في «مأرب» أو في «سيروه» واتسمت الأحرام الجديدة بما اتسمت به نماذجهم من تقشف وفقر تزيني أما قبائل حضرموت، فإنها قد شيدت، سواء خضعت للتأثير السبئي أم لا، أحراماً تقتصر الزخرفة فيها على تلك الألواح المؤطرة، المرصعة، والأحجار المعارضة (المعارَضة هي عنصر من عناصر البناء، يتوضع حجمها الأكبر على قياس ثخانة الجدار مع بقاء أحد أطرافها بارزاً على سبيل الزينة) والتسجيلات. وهكذا فرضت الكلاسيكية السبئية قوانينها في كل أنحاء شبه الجزيزة العربية الجنوبية خلال عدة قرون.

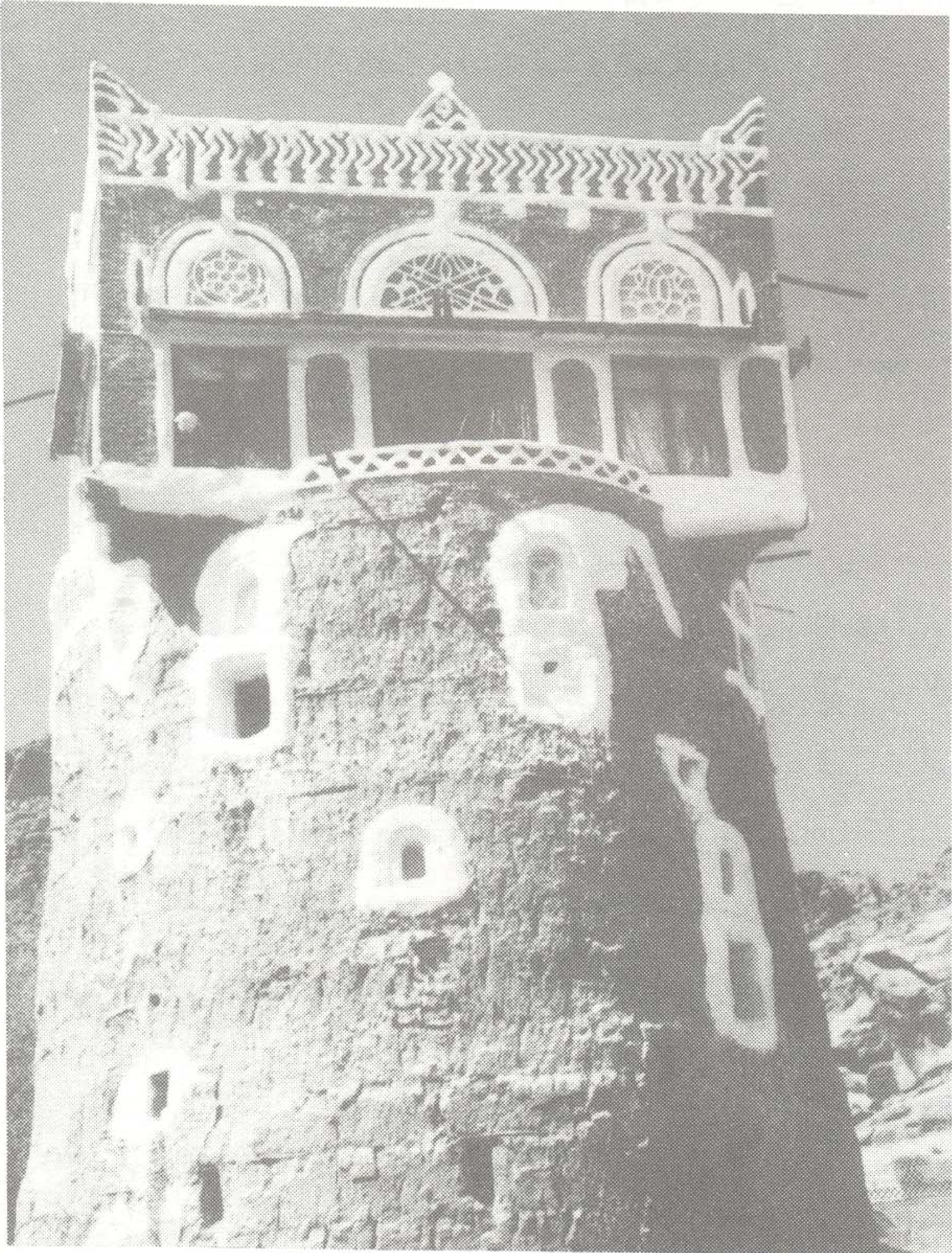
مع ذلك، لم تخل الأحرام والقصور من بعض التماثيل البرونزية، منها مثلاً تمثال (معد كرب) الذي اكتشف خلال التنقيبات في حرم مأرب الكبير، هذا التمثال البرونزي ذو الوجه الصغير، المحاط بشعر جيد التصفيف، مع كتفين يغطيهما جلد أسد، وخنجر في الحزام، وحيث قائمتا جلد الأسد الخلفيتان متصالبتان على الجزء السفلي من الجلباب، وقد تم التعرف إليه من خلال التسجيل المنقوش على الصدر، ويشير هذا التمثال، مع تماثيل أخرى، اكتشفت في المعبد نفسه، الى مهارة سباكي البرونز السبئيين في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد.

شبه الجزيرة العربية الشمالية والوسطى:

لم تنتج قبائل شبه الجزيرة العربية الشمالية أيقنة بشرية وافرة، ففي المناطق الشمالية الغربية، في واحة تيماء، وجنوبها، في مدائن صالح والعلا، اقتصر التصوير البشري تقريباً على النصب المأتمية أو شواهد القبور، حيث الوجوه مبسطة (مخططة)، ذات عيون بيضوية أو مربعة، وتحمل أحياناً اسم المتوفى، أما فيما يتعلق بشبه الجزيرة العربية الوسطى، فإن التصوير البشري النادر جداً فيها لاينتج التمكن من توثيق يعتد به.



مقال التصوير البشري



شبه الجزيرة العربية الشرقية:

شهد عصر الحديد (النصف الأول من الألف الأولى قبل الميلاد)، في الطرف الشرقي في شبه الجزيرة العربية، القليل من التصوير البشري، حيث كشفت التنقيبات عن صور وجهية صغيرة، من الطين المشوي وبعض الأختام، كما اكتشفت تماثيل صغيرة أخرى تعود الى أوقات لاحقة، بدءا بالقرن الرابع قبل الميلاد، تصور فرساناً ونساء عراة، في وضعية الجلوس في حين أن البعض الآخر، هو عبارة عن قولبات سكب بإيحاءات إغريقية.

في نهاية الأمر، ينزع التصوير البشري، في شبه الجزيرة العربية كلها، نحو التبسيط العام، إن الوجوه المصورة، كما الثياب، تلبث بعيداً حداً عن موديلاتها، كما لو أن الملامح، أو السمات البسيطة، تكفي لأن تدل على جوهر الكائن الحي، وكما لو ان القيمة الدينية أو القيمة المأتمية تعلو على واقعية الشخصيات، غير أن هذا الفن يبقى مقتصراً على النُصيبات المأتمية، وعلى التماثيل الصغيرة المصنوعة من الطين المشوي أو



مقال التصوير البشري

من البرونز، وكانت منطقة الجوف هي الوحيدة التي وضعت، طيلة هذه الألف الأولى قبل الميلاد، برنامجاً عمرانياً، وزخرفياً، إجمالياً، يعطي للشخصيات مكانة مميزة.

التأثيرات الخارجية

(القرن الثاني قبل الميلاد - القرن الثالث بعد الميلاد)

عند منعطف التاريخ الميلادي، بدت شبه الجزيرة العربية وقد اخترقتها تيارات جديدة، ففي الغرب، أتاحت الملاحة البحرية التي تطورت سريعاً، دخول نتاجات أجنبية، وبالتالي أذواق جديدة وكان الرومان قد وسعوا هيمنتهم، في العام ٢٤ ق.م في محاولة للسيطرة على هذه (العربية السعيدة) المنتجة للبخور، وفي الشرق، راح يتردد (بحارة الإسكندر) و (التجار البارتيون) Parthen ثم التدمريون، إلى مرافىء الخليج العربية، وفي الوسط أخيراً، اجتازت طرق القوافل الكبرى الصحارى الشرقية والغربية عبر (الفاو) و (ليلى) و (السليل) و (الخرج) وكان الفنانون يرتحلون عبر كل أنحاء شبه الجزيرة العربية، ويقدمون خدماتهم للأفراد المحليين، ويدربون التلاميذ في الوقت نفسه، كانت قوالب التماثيل، والأشياء الصغيرة، والحلي متداولة من مشغل الى آخر، والنقد من مدينة الى مدينة، وكانت قواعد الأساليب التقليدية، إبان ذلك تتجدد بعمق، وتظهر أشكال فنية جديدة، إلا أن هذه الأساليب والأشكال بدت مقتصرة جغرافياً على أطراف شبه الجزيرة العربية، بالمعنى الواسع للعبارة، ويبدو أن شبه الجزيرة العربية الوسطى، المعزولة تقريباً، لم تشهد هذه الغزارة الفنية، وكانت التنقيبات التي جرت في (الفاو) على مسافة ٢٨٠ كم من نجران، هي التي بدأت تمهد لاكتشاف هذه التيارات الكبرى.

كان نحت التماثيل البرونزية أحد أشكال الفن التقليدي الأسرع تطوراً على صعيد الكم في البداية، على ما يبدو وأخذ سباكو الجنوب العرب يقلدون ماتنتجه الامبراطورية الرومانية بكثرة: التماثيل الآبدية والتماثيل الصغيرة، وتؤكد التنقيبات الجارية اليوم غزارة الانتاج هذه وتشهد على حدوث تطور نوعي، لقد ساير هؤلاء الفنانون «ذوق العصر»، وألبسوا شخصياتهم

لباساً «غربياً» و جلابيب رومانية - إغريقية، أو تزيينات قماشية مقبولة بهذا القدر أو ذاك وعلى العكس لم يشهد نحت الحجر تجديداً، ولم يصل الى درجة إتقان وحرية حركة نحت التماثيل الاغريقي باستثناء بعض التماثيل التي تصور ملوكاً وتتيح تبين أنه قد حدث شيء من التطور في هذا الفن. (٤)

في وقت لاحق، حل محل البزة الذكرية التقليدية جلبابٌ ذو ثنيات عريضة، ويُظهر تصوير جداري جصّي (فريسك) من القرن الثالث الميلادي، عثر عليه في قصر (شبوه) الملكي (اليمني)، شخصاً يرتدي جلباباً قصرياً يتلف حوله حزام عريض، ممسكاً بلجام حصان شاب، ولعلّ هذا الرسم هو من نتاج فنان شرقي دعي الى بلاط أحد ملوك (حضرموت).

بالمقابل. كانت البزة الأنثوية غنية بالثنيات التزيينية، المعقدة غالباً، يظهر تصوير جصي آخر، من قصر (شبوه) امرأة ترتدي جلباباً بلا أكمام، أحكم على الجسم بواسطة مشبك (إبزيم) على الكتف الأيمن، وقد صنع غطاء رأسها من حامل (مسند) مرتفع قليلاً وقد تدلى منه خمار طويل أمسكته المرأة بيدها اليمني، ولربما كان علينا أن نبحث عن أصل هذه البزات، الغريبة عن التقاليد التي عرفتها اليمن القديمة، في وادي الرافدين، وفي سورية، وبالأخص في (دورا -اوروبوس)(٥)، نلحظ مثل هذا الرداء، ذي الثنيات، والموحيات السورية، في التمثال المسمى (ليدي برعات) أشهر التماثيل البرونزية الأنثوية التي عثر عليها في شبه الجزيرة العربية.

في الواقع، كيف لاتعترينا الدهشة لما في صدر هذا التمثال من ثنيات؟ بأية طريقة غريبة، جرت قولبة النهدين، بقماش يكاد لايكون محسوساً، وقد أظهر بثنيات ناتئة على نحو مثير؟ ألم يُنظر الى هذه الطريقة على أنها غير لائقة، في بلد تسوده أخلاق جنسية صارمة دون شك، وحيث كان على السيدات ألا يظهرن على نحو مكشوف، في لباس هو على هذا القدر من التقولب؟ ماذا عسانا أن نعتقد: أهي رعونة فنان من مرتبة ثانوية، أم هو، الابتكار، أم أنه التأثير «الغربي»؟ على صدر عبارة (إ. ويل)(٦) لقد انتشرت هذه الأثواب المقولبة، التي كانت دارجة في (اليونان) خلال القرن الرابع قبل الميلاد، في سورية الجنوبية، وفي شبه الجزيرة العربية الجنوبية، منذ القرن الميلادي الأول.

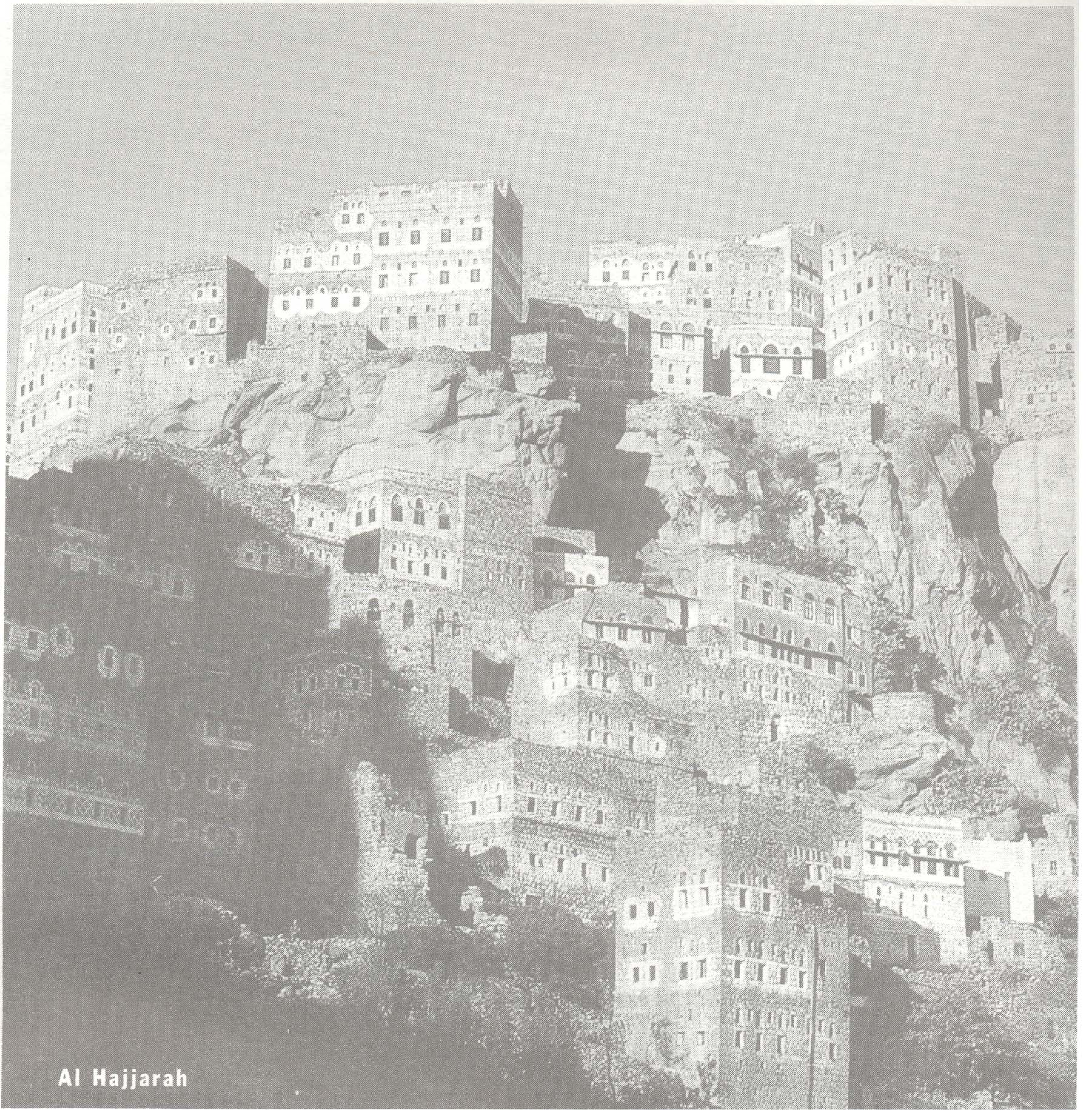
موضوعات الجسد العاري:

ولكن، ألا تكمن مخالفة الآداب السائدة، بصورتها الأكمل، في الموضوعات العارية؟، في البداية أطفال عراة



مقال التصوير البشري

يزينون حليا برونزية جدارية، وتماثيل أطفال من (البرونز) كذاك الذي يمتطي حصاناً جامحاً(٧)، أو ذاك الطفل الجالس، وقد فتح عينيه مدهوشاً(٨) أو ذاك المصنوع من (المرمر) وهو يهاجم أفعى برأس كلب، يزين أحد الأرواح في (مأرب)، وأذا كان عري الرياضيين نادراً في شبه الجزيرة العربية، فإننا لانعثر حوله إلا على تصوير واحد موجود في متحف صنعاء


Al Hajjarah

ولكن تبدو صور (الآلهة) أكثر شيوعاً، منها تمثال الإله الشاب (وفق النموذج الروماني)، المصنوع من (البرونز)، وتعود قولبته على الأرجح الى القرن الثاني أو الثالث الميلاديين(٩)، هل هو تجسيد لـ (هرقل) عار؟ صنع هذا التمثال، وقد حمل نوعاً من الشال المموج على ساعده، وبيده هراوة، يزين نصيبا مأتمياً في (شبوه)(١٠) وفي شبه الجزيرة العربية الشمالية الشرقية، تشير صور (هرقلية عارية، مصنوعة من الحجر أو من الآجر، عثر عليها في جزيرة (فيلكا) (عرض الكويت، إلى وجود مؤثرات فنية مصدرها الشرق، إيران.

أخيراً، جدير بالإشارة هو ذلك الوعاء المَنْقل ربما؟ البرونزي الرائع، الذي زينت جوانبه تماثيل (هرقل) صغيرة، و (باخوسيات)، وأطفال يمتطون نموراً، وأشجار ودوال، صور (هرقل) هذا ملتحياً، وقد ارتدى جلد أسد، وحمل هراوة، يفترق الخمر من إناء (باطية) واسع، وصورت (الباخوسيات) وقد ارتدين أثواباً طويلة مشدودة، واتخذ تصفيف شعرهن شكل الكعكة، وأمسكن رمحاً باليد اليمنى؛ وصور الأطفال الصغار (ايروس) المجنون وقد جلسوا على ظهور نمور أو أسود وهم يعزفون على كوسات وطبلات، إن اختيار الموضوعات، المرتبطة كلها تقريباً بالأساطير الديونيسوسية (الباخوسية)، رغم حلول (هرقل) محل (ديونيسوس) قائم بكامله على الرمزية المتأغرقة.

وإذا كان مصدر هذا الأثر هو أحد مواقع شبه الجزيرة العربية الجنوبية بالفعل، فإن أصله يطرح أكثر من سؤال: هل صنع محلياً؟ أم هو مستورد؟ لم يتمخض التحليل حتى الآن



مقال التصوير البشري

عن أية نتيجة، ولكن، هناك أمر مؤكد كان هذا النمط من الأشياء شائع التداول في شبه الجزيرة العربية.

يعتبر عري الأبطال كما نراه في تمثالين لملك سبئي وابنه(١١) من الأعمال الرئيسية في نهاية القرن الثاني، أو بداية القرن الثالث الميلاديين، ويقدم لنا هذان التمثالان البرونزيان، اللذان يحملان توقيع فنان إغريقي اسمه (فوكاس)، وتوقيع فنان محلي مساعد له اسمه (لَحاي عم)، البرهان الأكيد على مجيء فنانين من الأمبراطورية الرومانية الى شبه الجزيرة العربية .

أخيراً، العري الأنثوي كان شبه معدوم، في أيقنة شبه الجزيرة العربية الجنوبية، ونشير، كحالة استثنائية، الى تمثال تلك المرأة العارية، التي وضعت يدها على صدرها، برأس منحن، محاط بإكليل، وشعر مردود نحو الخلف في ضفيرة واحدة(١٢)، أما اللوحة المرمرية المسماة (هومبر شتيكون)، التي تظهر امرأة سمينة، ترتدي ثوباً شفافاً ثبت الى جسمها بواسطة حزام مجدول يتدلى طرفه من الأمام، فإنه ينطق على الأرجح بموحيات هندية(١٣).

وعلى العكس، تبدو تماثيل (النساء العاريات) أمراً شائعاً في شبه الجزيرة العربية الشرقية، وبالأخص في جزيرة (فيلكا)، مابين القرنين الثالث والأول قبل الميلاد، وقد مثل معظمها مواجهة، بذراعين على الجسم ، غير ان بعضها صور ممتطياً حصاناً ذا رأس مزدوج مع وجود فارس(١٤) وربما كانت هذه التماثيل تعود في أصولها الى قوالب مستوردة من وادي الرافدين أومن إيران، وفي البحرين، تحجب النساء العاريات، اللواتي صنعت تماثيلهن من الطين المشوي، صدورهن بأيديهن بشكل عام، أو يبقين أذرعهن على الخاصرتين، واستثناء تخفي إحداهن نهدها بيدها اليمنى، وهو دالة محتملة حول التقليد المحلي(١٥) وفي شبه جزيرة عمان، عثر على تمثال صغير من الزجاج يمثل (أفروديت) ربما كان البعض يرتديه كمنْجد (حلية لتزيين العنق).



ختاماً، يبدو ان تصوير الشخصيات العارية كان نتيجة للمؤثرات المتأغرقة أساساً، وقد دخل هذا التصوير الى شبه الجزيرة العربية الشرقية، عبر مدينتي (سلوقية) على نهر دجلة، و (سوس) و (شوش)، منطقة خوزستان الايرانية، وإلى شبه الجزيرة العربية الجنوبية من خلال (الاسكندرية) و (سورية) ولم يصل الى وسط شبه الجزيرة العربية.

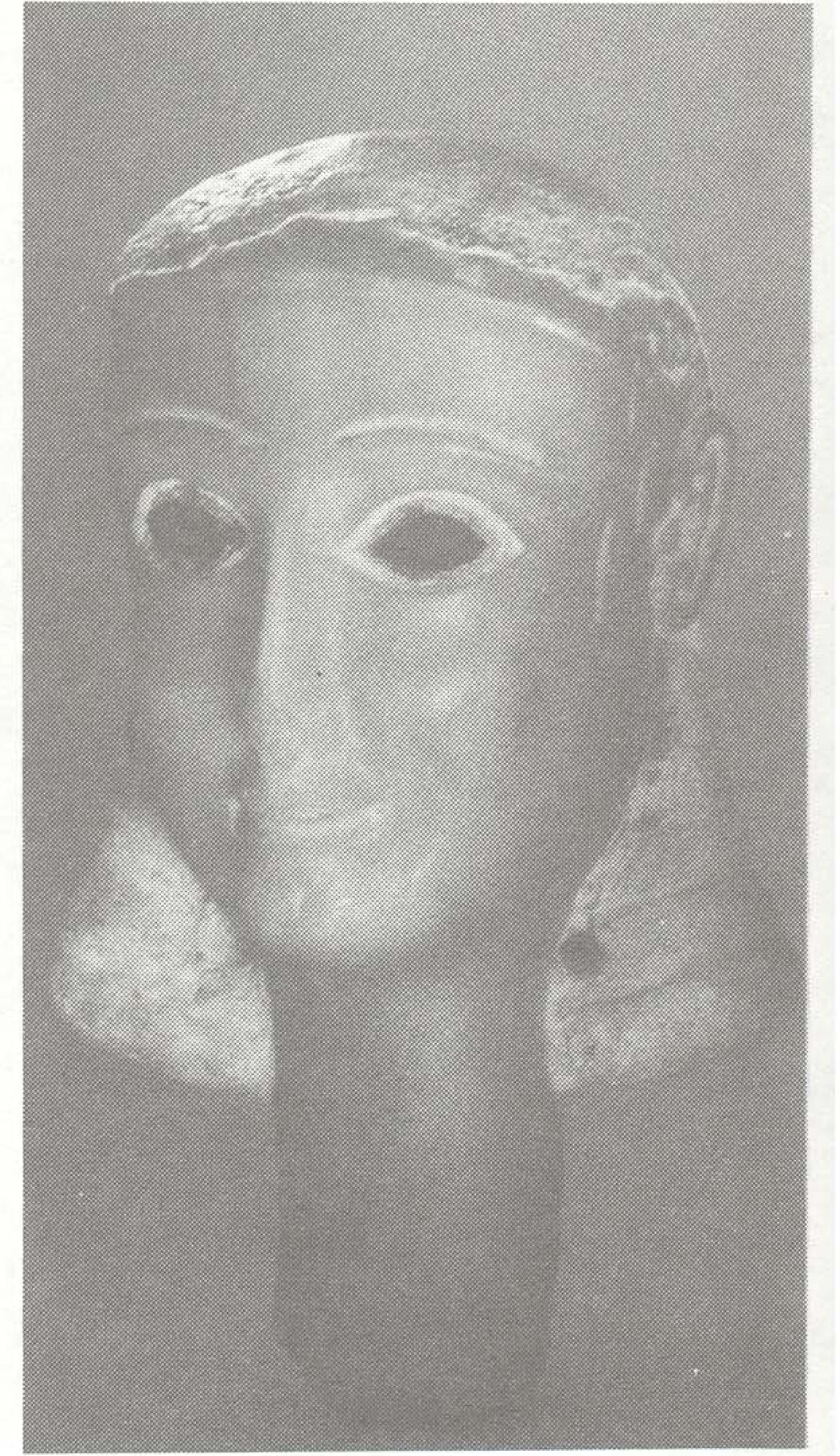
الأغصان الزخرفية

هي تصاوير نباتية، سوق وأوراق تتدلى منها حيوانات أو أطفال، حيث يظهر هؤلاء الأطفال والحيوانات بين أوراق الكرمة وعناقيد العنب، كتلك البنت الصغيرة (ربما صبي؟) على لوح مأرب ذي الأفعى المجنحة، الذي سبقت الإشارة إليه، في هذه التصاوير، نجد الأطفال متداخلين عبر تشابك كثيف جداً من الأوراق، أو يحاولون تسلقها بالتشبث بعيدان الكرمة)، ساكف من منطقة «حسن العور»، حضرموت)(١٦)، وبشكل عام، تترافق هذه الشخصيات بطيور، وكلاب، ونمور، وأكباش تنبثق من أكمام الزهور وتحيط بها أوراق الكرمة، أخيراً، نعثر على عفريت صغير، بجناحين متصالبين، يزين لوحاً كبيراً مؤطراً بأغصان، وفق اسلوب الزخرفة ذات الأرضية المفرّغة(١٧).

من عُمان الى اليمن، أيقنة متشابهة

(من القن الثاني قبل الميلاد الى القرن الثالث بعد الميلاد) من طرف الى آخر في شبه الجزيرة العربية، تتألف

المؤثرات الأجنبية والتقاليد المحلية، بهذا القدر أو ذاك من المهارة، في العديد من الأعمال الفنية، وبالأخص فن الصياغة.

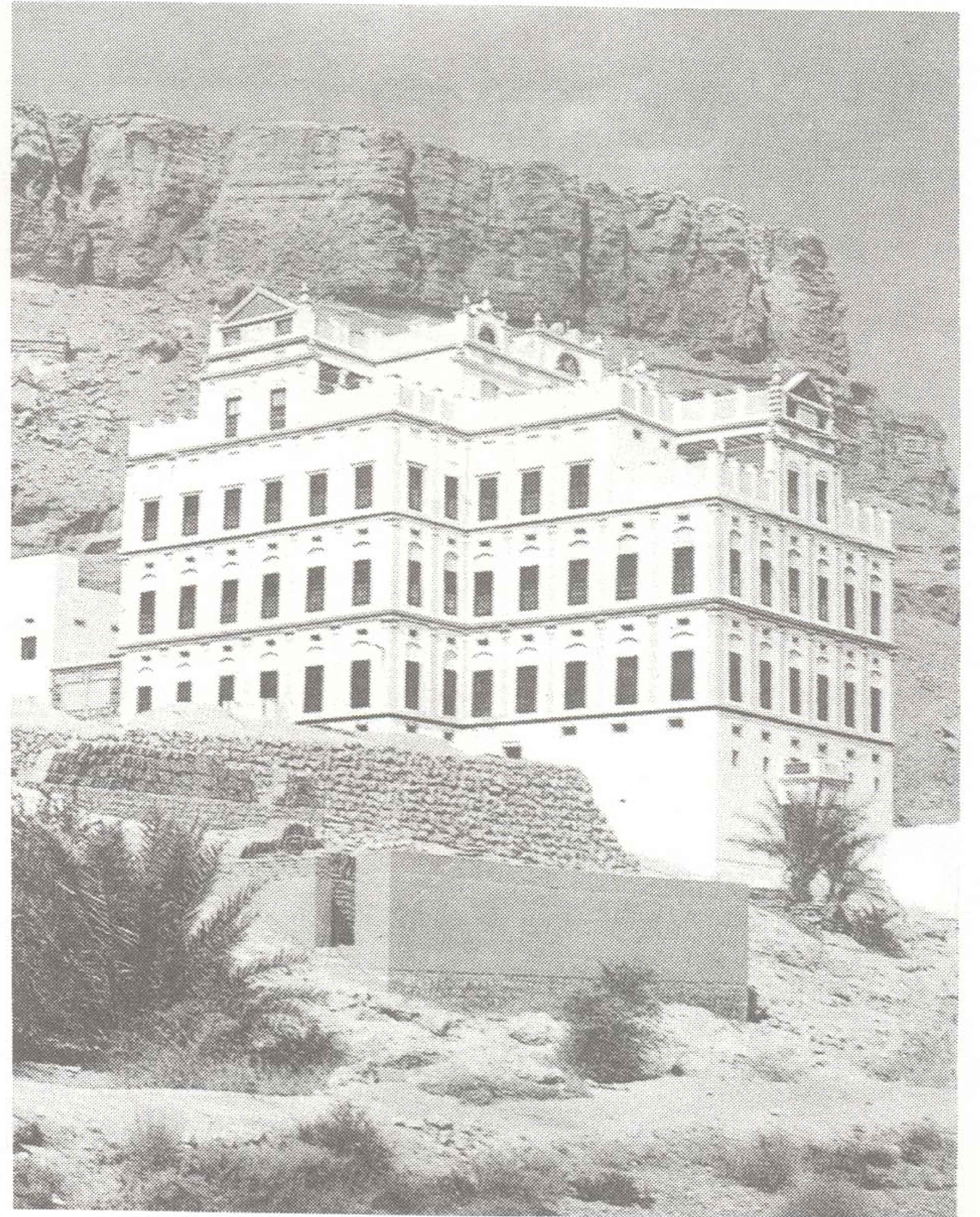


مشاهد الصيد

إذا كانت مشاهد الصيد نادرة في الأيقنة لشبه الجزيرة الجنوبية، أكان ذلك في الجوف أم في (مأرب)، فإنها ليست كذلك على صعيد شبه الجزيرة العربية كلها منذ القرنين الثاني والأول قبل الميلاد، مع مؤثرات مباشرة من الهللينية الصاعدة، وهكذا يزين صيادون طاسَين برونزيين، أحدهما من (مليحة) (شبه جزيرة عمان)، والآخر من (دور اليمن) ويُنسبان على التوالي، الى القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد.

يُظهر الطاس الأول شخصين، أحدهما على حصان، وقد تسلح برمح وارتدى جلباباً متموجاً، والآخر على ردف جمل، وغير مسلح، ويرتدي سروالاً، ويزاولان الطاس اليمني برامي سهام، يحيطان بجمل مُبرذع، عبر رخرفة نباتية كثيفة، يمسك النبال الأيسر قوساً ذا طرفين منحنيين، وحمل كنانة، ويعتمر قلنسوة ذات نصال، في حين يعتمر النبال الأمين قلنسوة ذات ريش(أو ربما أوراق)، وعناصر البزة هنا كلها كان يستخدمها رماة السهام السوريون في الجيش الروماني، هاهي إذن جياد وجمال جنباً الى جنب، وهو مشهد مألوف في شبه الجزيرة العربي مع بداية العصر الميلادي، غير أننا نلمس نمطين من المعدات والبزات، تبعاً للتقاليد المختلفة

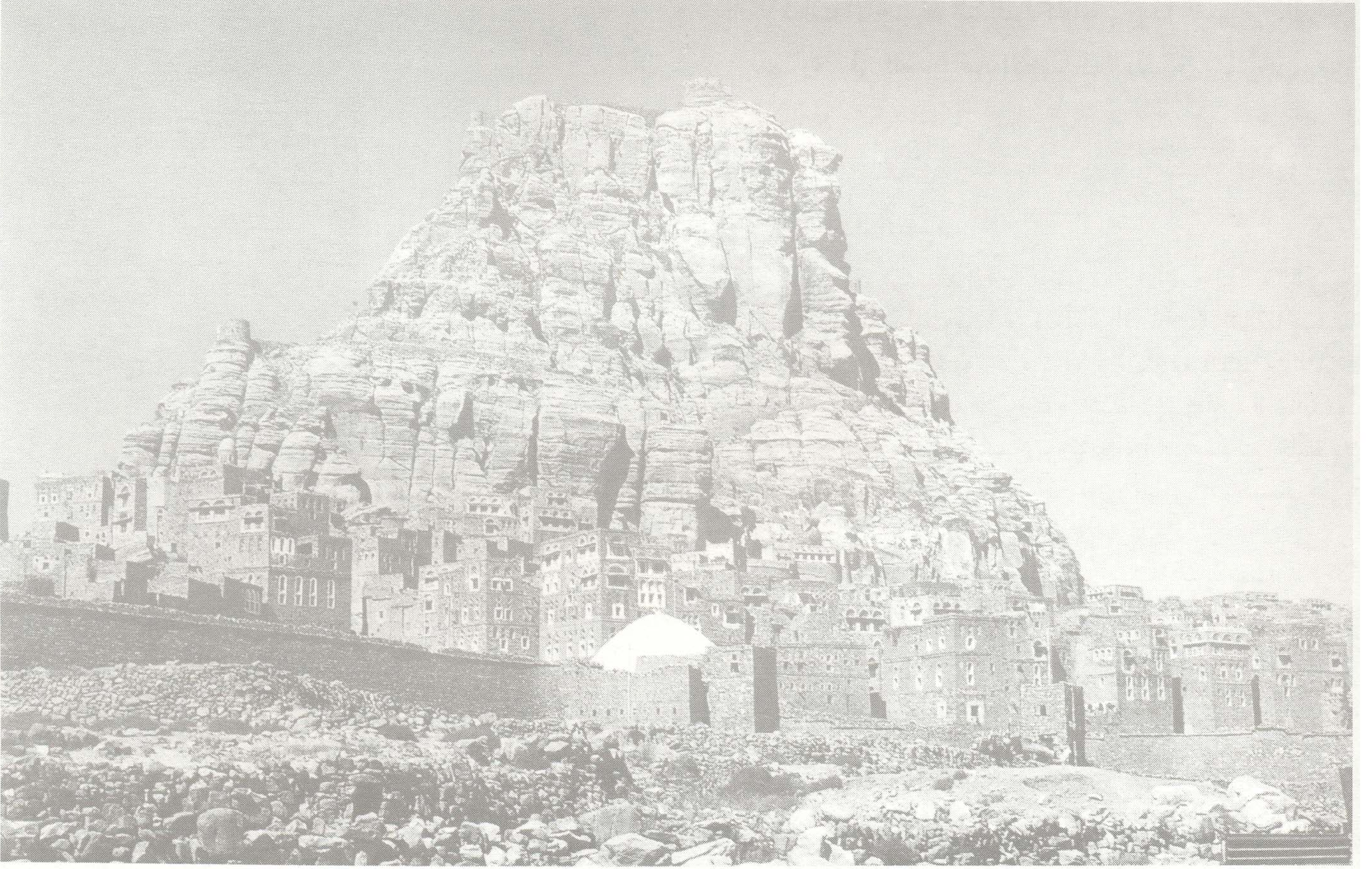
مقال التصوير البشري



تماثيل صغيرة:

ينطوي بعض التماثيل البرونزية الصغيرة، التي يعود أصلها الى المنطقتين الجنوبية والشرقية، من شبه الجزيرة العربية، على العديد من الملامح المتشابهة، مما يعني وجود (لغة فنية مشتركة)

وبهذا الصدد، لنشر أولا الى تماثيل الخيالة الصغيرة، ذات الحجوم المتباينة جداً، وكذلك الى جميع رؤوس الجياد والأكباش، ذات الآذان المفصولة أحياناً، التي عثر عليها في دورا (الجنوبية) وفي شبه جزيرة (عمان) (الشرقية) وتذكرنا التماثيل الأنثوية الصغيرة النصفية، المكتشفه في عمان، المصنوعة محلياً على الأرجح ولكن المقتبسة عن هيلينية شائعة، بالتماثيل النصفية الأنثوية اليمنية، بجلابيها الفضفاضة ودون الدخول في تحليل جميع هذه القطع الأثرية، لننظر إليها على أنها انجازات من المصنوعات المحلية. التي نسخت نماذج كان استخدامها شائعاً في هاتين الناحيتين من شبه الجزيرة العربية، ولنشر أخيراً الى تلك القطع



النقدية المزين بصور شخصية، التي حملت الكثير من أنماط التصوير والعديد من أشكال البزات، وقد كانت متداولة في كل مناطق شبه الجزيرة العربية.

ختاماً، إن هذا الجرد للنتاجات الفنية في شبه الجزيرة العربية، وإن لم تكن مقتضيات النشر تتيح عرضها وإيضاحها كلها، كافٍ مع ذلك لرسم لوحة عامة حول التصوير البشري فيها.

إنها لوحة متنوعة الألوان جداً فهناك مثلاً فوارق أساسية بين طرق العيش، بين بداوة في الوسط، وحضرية في الجنوب والشرق، وهو مايسفر بعض أوجه هذا التنوع، إلا أن حضر الجوف وسبأ وعمان، خلال العصور نفسها، لم يكونوا يتمتعون بالمفاهيم عينها، إذن، فقد كان لمختلف أجزاء شبه الجزيرة العربية تقاليد مختلفة لم تستكشف مصادرها، المحلية، أو الخارجية، على نحو بالغ الوضوح بعد.

وربما كان قد لزم انتظار القرنين الثالث والرابع قبل الميلاد، كي تشهد شبه الجزيرة العربية، التي انتشرت فيها المؤثرات الخارجية الهيلينية، ثم (الاغريقية -الرومانية) في الجنوب والهلينية ثم البارتية في الشرق، قواعد الأساليب المتجانسة نسبياً من الشرق الى الغرب، إلا أن مشاغل المصنوعات المحلية، التي قلدت هذه النماذج الغربية، بهذا القدر من البراعة أو ذاك، أدخلت فيما بعد شيئاً من التفنن المحلي المحسوس.

من الشرق الى الغرب

هنا أيضاً يبدو أن (شبه الجزيرة العربية الوسطى) قد بقيت في منأى عن التيارات الكبرى لهذا النتاج الفني، وفضلاً عن العوامل التي سبق ان أشرنا إليها (اندثار الصور، وغياب الحالة التوثيقية،) يمكن ان نشير هنا الى العزلة الجغرافية وإلى ضعف النسيج المديني وغياب الفنانين الأجانب، وهي عوامل يصعب تقديرها بدقة اليوم.

المصادر: الصورة في العالم العربي «بإشراف» ج. بوجيه» و «ج. ف. كليمان» منشورات المركز الوطني للبحوث العلمية»، فرنسا، ١٩٩٥.

L' IMAGE DANS LE MONDE ARABE
SOUS LA DIRECTION DE
G. BEAUG´E - J- F. CLEMENT CNRS EDITIONS
PARIS - FRANCE, 1995

الحواشي

١ - هذه النصيبات: STELES موجودة اليوم في متاحف عدن، والمكلا، وعتق (اليمن).

٢ - أيقونية، من الأيقنة ICONOGR APHIE ونعني بها قائمة الموضوعات أو المنجزات التي تشمل الصور والتماثيل ومختلف الأعمال الفنية.

٣ - عثر على هذه التماثيل في منطقة أم القيوين، الإمارات العربية المتحدة. انظر:

ARCHEOLOGY IN U.A.E VOL. 2/3, 1978/ 1977 . P. 79 - 78.

٤ - متحف عدن انظر:

G.PYRENNE. LA ATATUAIRE D'AWSAN ET L' HELLENISATION DANS LASTATUIRE SUD - ARABE . NOTES D'ARCHOLOGIE II 1961, P.284 - 310

٥ - الصالحية اليوم (شرق سوريا)، بناها سلوقس، أحد قواد الأسكندر عام ٢٨٠ ق.م.

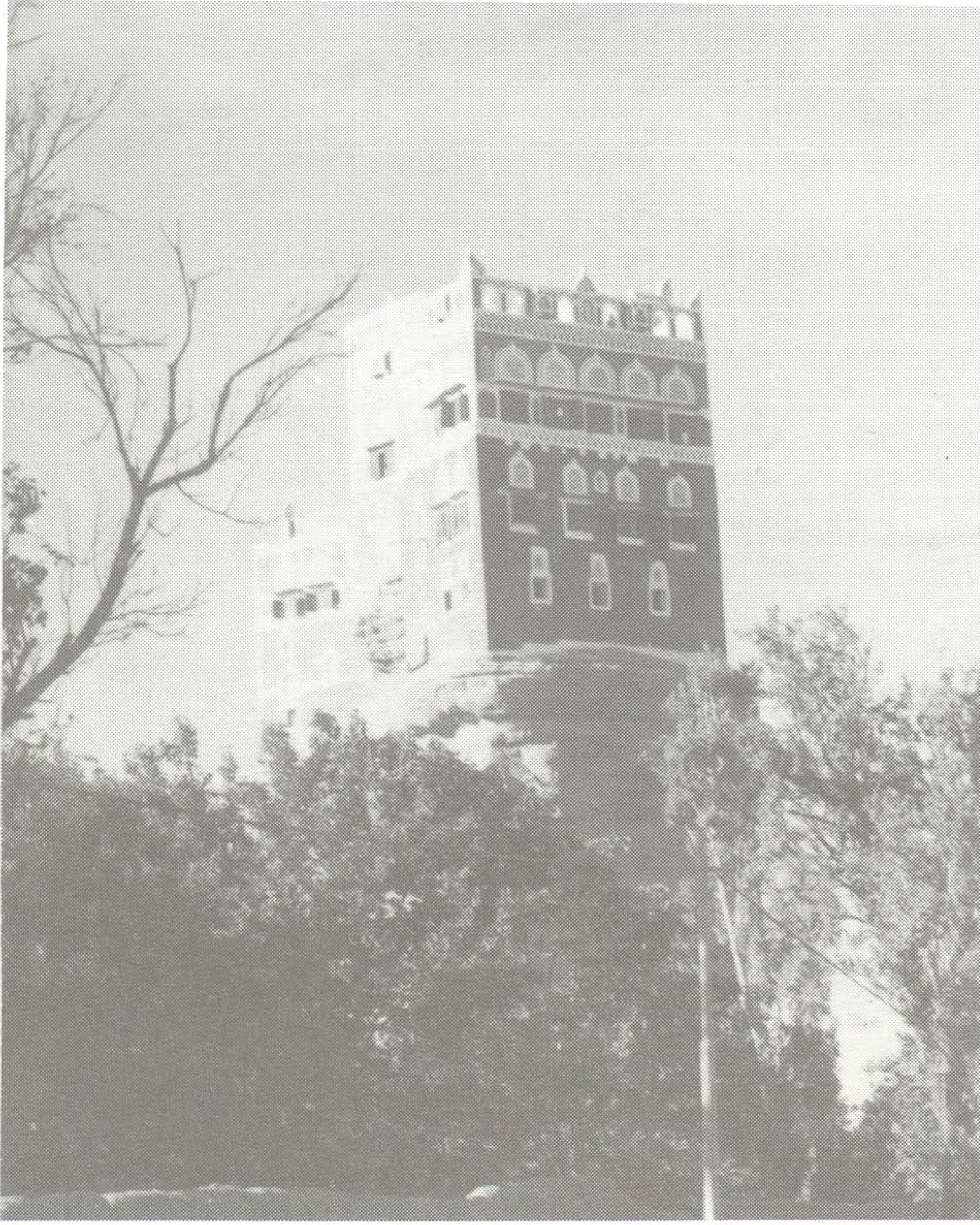
٦ - «إ. ويل» من سوريا الى اليمن؛ قضايا العلاقة في ميدان الفن، IN FAGD ١٩٨٩. ص ٢٧٧ - ٢٧٨.

٧ - بارتفاع ٦ سم. مجهول المصدر. متحف اللوفر رقم A. ٦٥٠٦

٨ - بارتفاع ٣٨ سم. عمران (اليمن) متحف صنعاء، رقم ١٩٥ يم.

٩ - بارتفاع ٣٢ سم مجهول المصدر. متحف عدن. رقم ٦٥٢ نام.

١٠ - متحف عتق. «تنقيبات شبوه»، ١٩٩٠، ص ١٤٠، شكل ٣٤



مقال التصوير البشري

١١ - مصدرهما «نخلة الحمراء»، جنوب صنعاء كل منها بارتفاع ٢٣٠ سم، متحف صنعاء.

١٢ - بارتفاع ١٥ سم. المتحف البريطاني. رقم BMW.A ١٣٠٩١

١٣ - انظر: A.HONEYMANN THE HOM-BERCHTIKOV PLASUE , IN IRAQ XV1, 1954, P.23- 29

١٤ - انظر: J.B.CONNELY: VOTIVE OF-FERINGS IN FAHD, 1989, NO 227. P.152.

١٥ متحف البحرين الوطني، ١٩٨٩. رقم ٢٢٧، ص ١٥٠ - ١٥١.

١٦ - متحف المكلا. اليمن.

١٧ متحف اللوفر. رقم AO ٤٧٥٠.

أوغست رودان ورسالة النحت الحديث

طارق الشريف

«الفن أسمى رسالة للإنسان، لانه مظهر لنشاط الفكر الذي يحاول أن يفهم العالم، ويساعدنا على فهمه»

«رودان»

يبدأ تاريخ النحت الحديث مع (رودان) الفنان الذي أعطى النحت أبعاداً جديدة ثائرة على الفن السائد، قلبت مفاهيم النحت الاوروبي التقليدي التي استمرت أربعة قرون كاملة، فحقق ثورة شاملة فتحت طريق النحت الحديث على مصراعيه، فاليه يرجع الفضل في تحرير النحت مع كل قيوده الاكاديمية، ليعطيه العمق والحياة عن طريق ربطه بالانسان، وبالقيم والمفاهيم الحديثة للحياة، وهذه الثورة جعلت النحت يواكب مسيرة الفنون التشكيلية الأخرى، التي سبقته بأشواط، ويحقق استقلاله عن القيود التي منعت تطوره، وحقق النحات حريته التامة ليقدم مايريد من الافكار.

لهذا يعتبر (رودان) نقطة التحول في تاريخ النحت كما كان (سيزان) نقطة الانعطاف في تاريخ التصوير الزيتي المعاصر، حين نقل التصوير عن الاشكال التقليدية، والمفاهيم الانطباعية الى الصيغة التي جعالته أكثر قدرة على التعبير عن الواقع، الواقع كحركة وحياة مستقلة عن المشاهد وتبدلات رؤيته، وهكذا استطاع ان يفهم الواقع عن طريق عملية تركيب جديدة، جمعت بين متانة العمل الفني وقوته الكلاسيكية، وبين الحركة التي اصبحت تمثل صفة الطبيعة الملازمة لها.

وكذلك كان (رودان)، فنان الانسان الذي يتحرك ويحيا، والمرتبط بالطبيعة برباط محكم، وهكذا اكتشف ان (الواقعية) هي في هذه الجدلية بين المادة والحياة، ومن ثم غاص الى اعماق الواقع ليكتشف ان مظاهره تعكس اعماقه ولاانفصال بينهما، والفكرة تتجلى عبر الجسد والعضلات، وهكذا سعى الى كشف اللثام عن حقائق الحياة الكبرى، الجمال

والقبح، الموت والحياة، الحب والالم، وأعاد النحت الى التعبير عن حقائق الحياة التي يعاني الانسان منها، ومثل لنا قدرالانسان الحديث ومصيره وشرطه الانساني.

ان الفن السائد قبل (رودان) كان تقليدياً، بارداً بلا حياة، مصقولاً بنعومة بلا أي تعبير انساني، مثالية انحطت الى اشكال سقيمة مكررة، وكلاسيكية فقدت عبقرية مبدعيها الأساسيين، وقيود فرضتها إدارة رعاة الفن، وذوق سائد يرفض كل تغيير، أو تبديل.

وحين تمرد على هذه المفاهيم، تمكن من تحرير التذوق من إرتباطه بالفن السائد الذي انحط، وأعاد تصحيح المفاهيم ليؤكد لنا في النهاية بأن النحت ليس مثالية فارغة لامعنى لها وليس تسجيلية فاقدة للحياة، بل هو الانسان الحي، والجسد المتحرك، والآلام والعواطف الانسانية المتضاربة في أعماق هذا الإنسان، عودة إلى الواقع لإعادة النظر بكل شيء.

لقد سار (رودان) على طريق (سيزان) حين دمج بين مفهومين أساسيين ألا وهما الطبيعة والحركة، فالمادة ليست عطالة، والفن ليس جمود الواقع، وهو ليس مثالية بلا معنى بعيدة عن الحياة، بل هو المادة الحية التي تحركها عواطف الانسان، وهي جدل، وهكذا صور لنا شخوصه في حالة حركة، الإنسان يتحرك تحت تأثير العواطف الطبيعية، ويتفاعل مع هذه العواطف، وإن إعادة النحت للحياة تكمن في هذين المفهومين.

لهذا أراد معنى الواقع وليس شكله، الذي يتجلى في تجدد هذه المادة وبعثها من جديد، وتواصل بين شيئين هما في صراع وتداخل، المادة والإنسان، الخلق الجديد للمادة التي تنبعث فيها الحياة، وكفاح الإنسان لتحقيق الأشياء العظيمة الخالدة، وصموده وسقوطه أحياناً دون تحقيق أي شيء، وباختصار: سعى رودان ليقدم لنا ملحمة الإنسان المعاصر، وتراجيدية حياته بكل مافيها من مواقف ورغبات، وحب ومصير لايرحم، وموت، وعبقريات تقف شامخة أمام الموت تنتزع منه البقاء الأزلي.



رودان

رودان



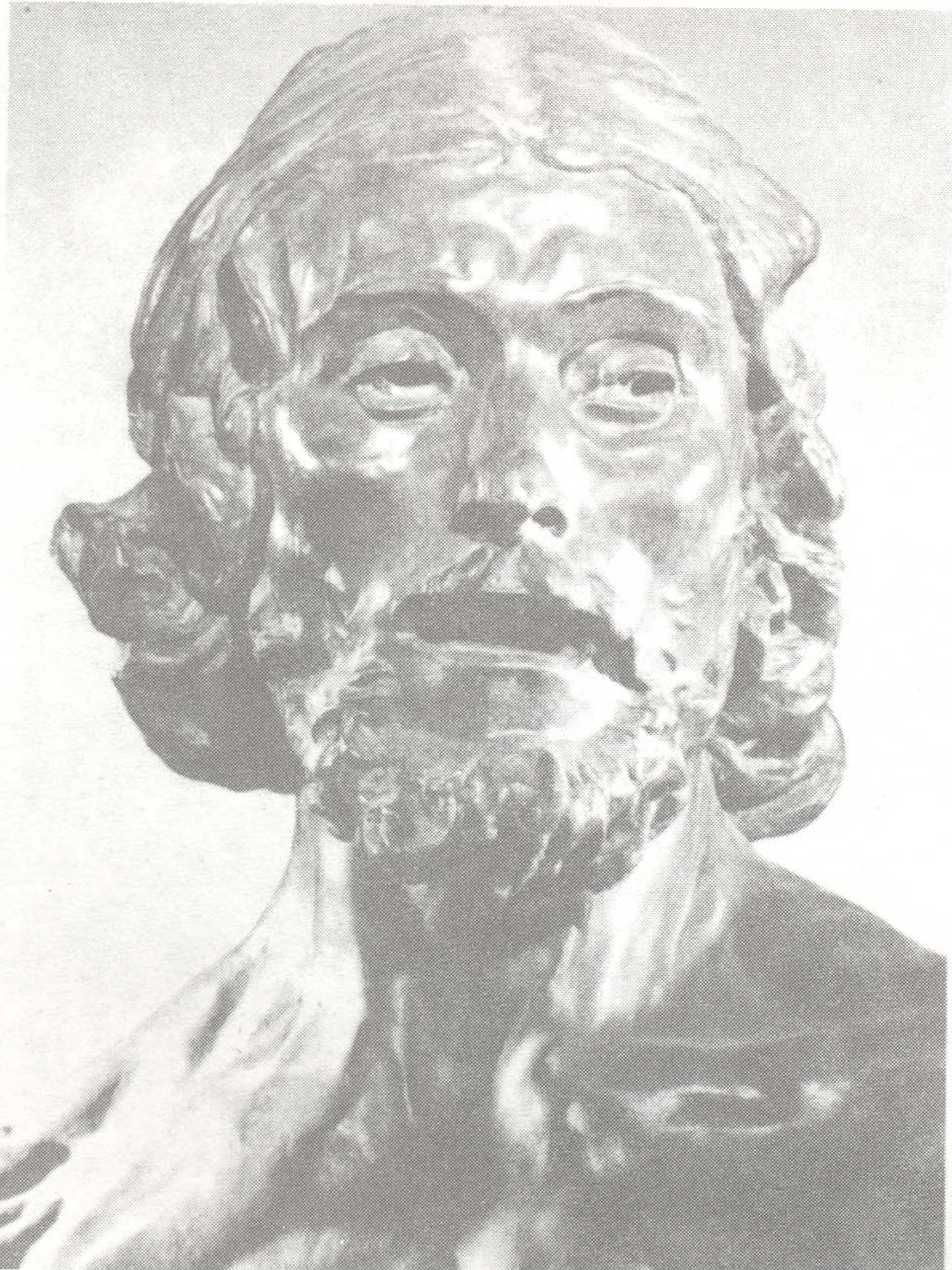
الإنسان هنا يواجه مصيره، يرتبط بالأرض ويصارع وهو يملك العواطف والرغبات الجامحة لتجاوز قدرة، لكن هذا الانسان ـ الذي مثله (رودان) ـ ليس ذلك البطل الذي قدمه لنا الفن التقليدي، انه إنسان عادي يحب ويرغب ويذهب إلى الموت، إنه يعيش التناقضات ويتجاوزها، ويموت أحياناً دونها.

وهكذا حمل رسالة النحت الحديث، التي هي رسالة الإنسان المعاصر وقدم ثورته التي غيرت وجه النحت كله، وهكذا لم يجدد النحت، بل جدد المفاهيم كلها ليربطها بمصير الإنسان المعاصر، بكل همومه وطموحاته.

إنه بحق (النحات ـ الانسان) . . الواعي لمصير الإنسانية الذي كشف لنا هذا الواقع وقدمه لنفهمه على نحو جديد.



أوغست رودان



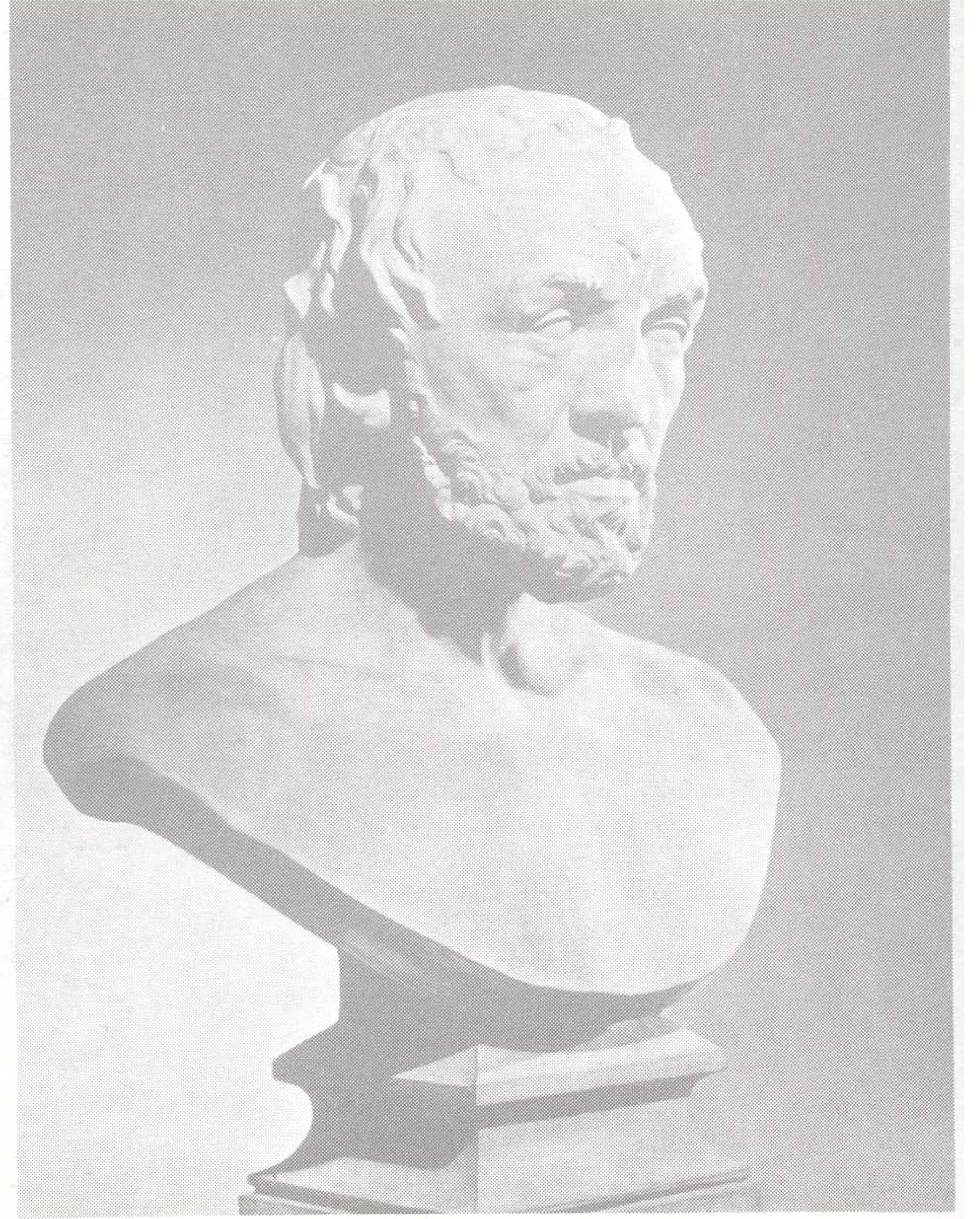
مرحلة التكوين

«إنني أدين لميكلانجلو بالكثير لأنه حررني من الأكاديمية».

عاش (رودان) فترة قلق واضطراب كبيرين، وحروب عاشتها فرنسا ومرت على بلاده والعالم عدة تقلبات وتبدلات عميقة . . فتح عينيه في بادية حياته على حرب السبعين، وشهد (كومونة باريز)، وسقوط نابليون الثالث وعودة الجمهورية، وكانت خاتمة حياته في الحرب العالمية الاولى.

وقلبت هذه التبدلات التي مرت عليه كل المفاهيم، لأنها ترافقت مع أزمات اقتصادية في أوروبا، وتغييرات شاملة في الحياة الصناعية، الاجتماعية نتجت عنها تمركز الرساميل، وتصارع على النفوذ وحروب كبيرة.

وهاش (رودان) الفقر والتشرد والإنكار طويلاً، مع عدد كبير من الفنانين الذين عاشوا تلك الفترة



أوغست رودان



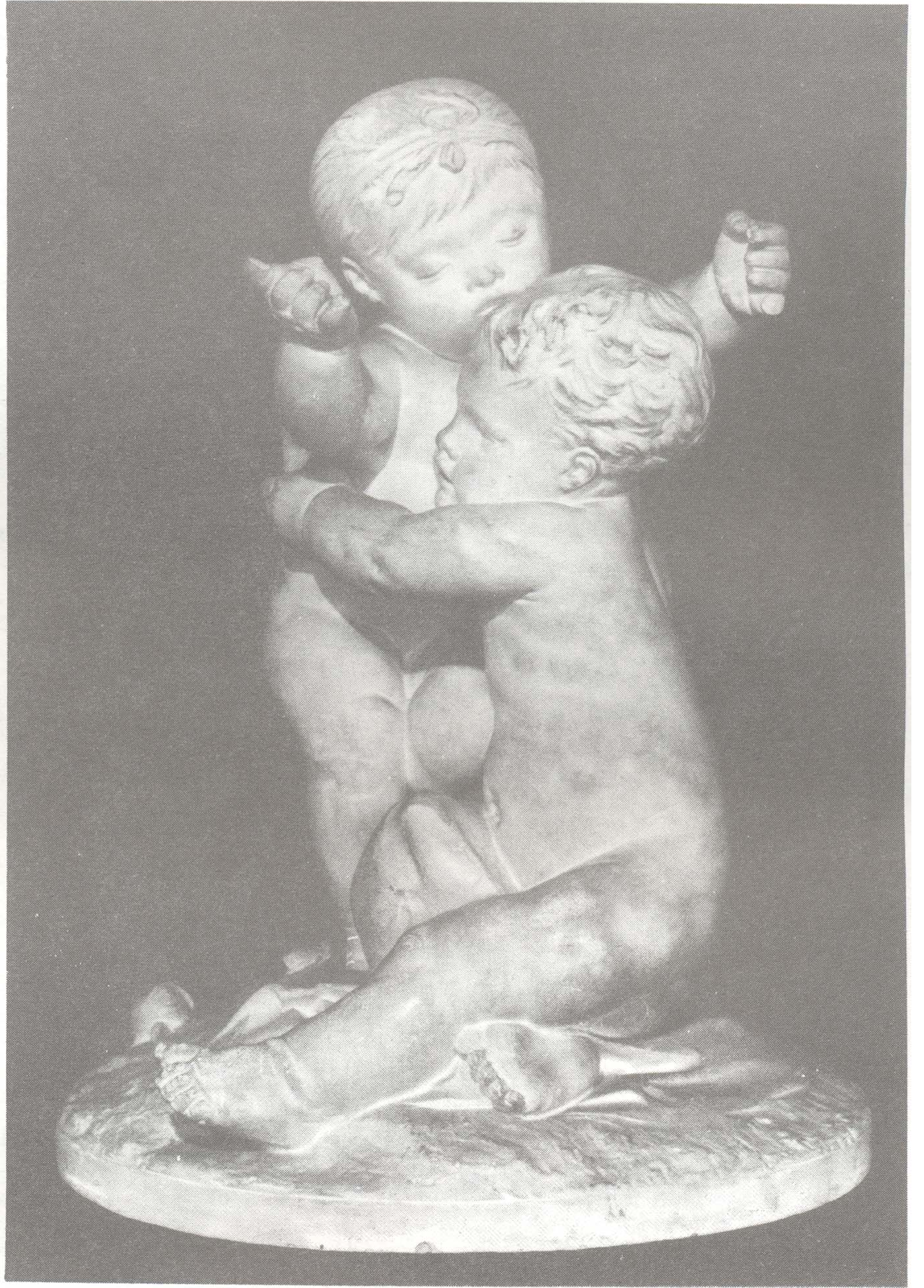
أوغست رودان

الهامة من تاريخ العالم، اذ بدأ الفن التشكيلي يصبح فيها ثائراً ومتمردا على كثير من القيم التقليدية الموروثة، ولايجد الرعاة الذين يقدمون العون له، وهكذا حمل التصوير الزيتي مهمة الريادة قبل النحت، وتحمل الفنانون الإنكار والرفض من الجهات المهتمة بالفن، وجاء (رودان) ليأخذ قسطه من الإنكار لانه رفض السائد، ودعا إلى فن جديد على إرتباط بالإنسان ومشكلاته، وقدم الحلول النحتية الملائمة لقيام فن نحت حديث بكل معنى الكلمة، وهكذا أسهم في تبديل وجه الفن المعاصر، ضمن قناعة رئيسية هي أن النحات هو المبدل للتذوق والمغير للمفاهيم والمجدد عبر رؤيته المستقبلية، التي ترتبط إرتباطاً وثيقاً بالواقع، ومايطرحه هذا الواقع من إشكالات.

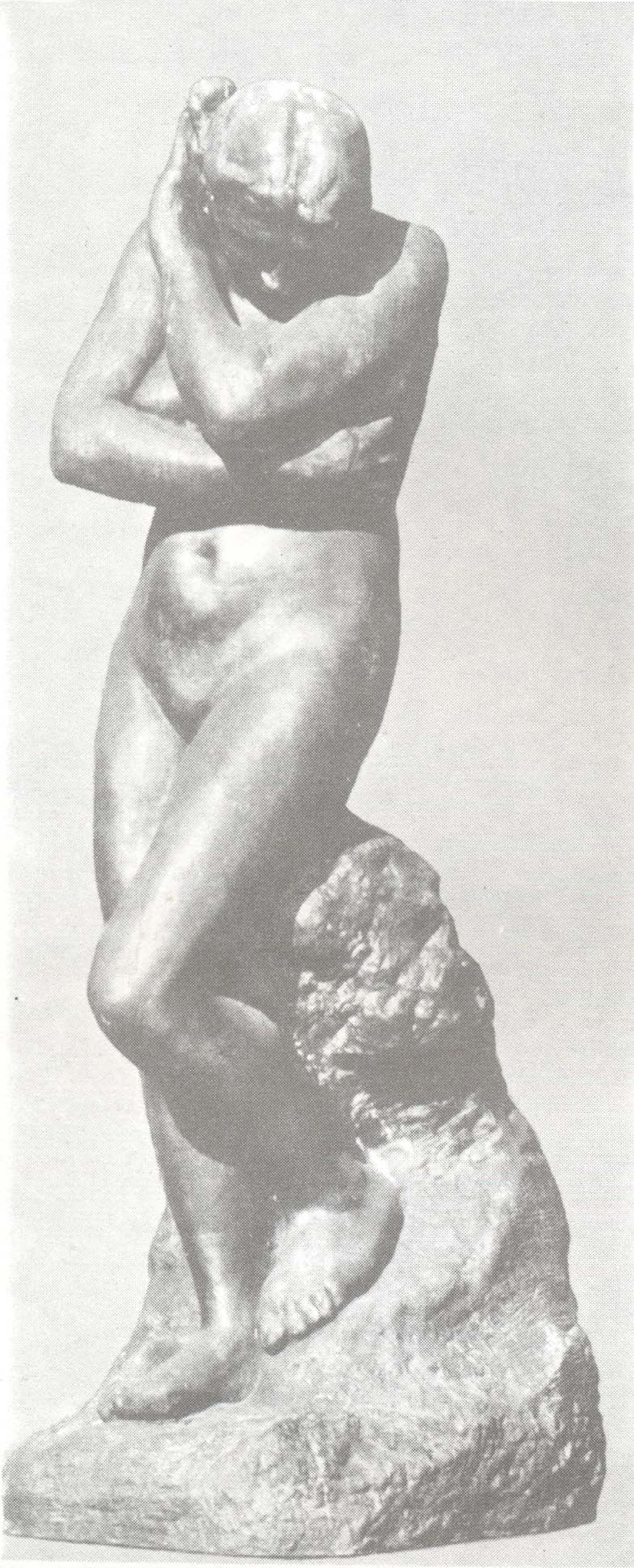
لكن كيف توصل رودان لتحقيق ذلك؟ وكيف وضع مفهوماً جديداً للنحت عبَّر فيها عن رؤية جديدة وعميقة؟

إن ذلك يرتبط إرتباطاً عميقاً بالأزمات التي واجهها كإنسان معاصر، يعيش هذه الاضطراب، ويريد التجديد، وسعى ليعكس في هذا التجديد كل مايعانيه الانسان. من قلق على مصيره، ومن رغبة للحب والحياة، ومن سعي وراء السعادة والحب، ومن موت، وألم وشقاء كبيرين يغلفان الحياة وعليه أن يتجاوزها ليعيش، عبر الرغبة للحياة التي لاتحد، والتي تعكسها الأعمال.

وهكذا اكتشف أن على النحات أن يكون مخلصاً للحقيقة مهما كانت وأن يتحمل في سبيل ذلك كل الهوان الذي ألصق به وكل الإنكار الذي لاحقه خلال أربعين عاماً من العمل المتواصل، وبين عالم لايفهمه. ولايقدر



أوغست رودان



أوغست رودان

ماعمله، ككل المجددين عبر تاريخ الفن والإنسان، وحين مات عام (١٩١٧)، لم يكن قد نال حقه من الإحترام اللائق به، لانه كان عقبة أمام تسلط لبعض الأدعياء، وهكذا جدد النحت ومات قبل أن يرى نتائج مافعله.. بل كان يحس بغصة عميقة حين قيل له بوضوح تام إن أعمالك تعتبر إهانة وتحقيراً للفن الفرنسي، ولهذا التراث الكبير الذي قدمه هذا الفن.

وبعد ذلك - وحين اكتشف الناس ماقدمه (رودان) من حقائق لم يكونوا يروها بأعينهم المغمضة، **قالوا: (انه أعظم نحات عرفه القرن العشرين). وهكذا لم يعرف الفن المعاصر فناناً نال التجاهل في حياته مثله، ولم يعرف الفن نحاتاً لقي التقدير بعد وفاته مثله.**

كان يحمل معه دفتره الصغير، منذ طفولته الأولى، يسجل عليه رسوماً مختلفة، لكل ماكان يراه ويعجب به،

أو يرضى عنه، كأنه تأريخ لحياته بالرسم، وحين عرف والده ماكان يفعل منعه من الرسم، ومن حمل هذا الدفتر، لكنه كان مهووساً بالفن ولايقف أي شيء حائلاً بينه وبين ممارسة هوايته المفضلة، وهكذا رضخ الوالد لميول الابن، وأخذه إلى مرسم فنان يدعى (لوكوك)، وفي هذا المرسم بدأ يفتح عينيه على الفن، والتقى بفنانين شباب مثله، ولكنه لم يتابع الرسم بل تركه الى النحت ويقولون بأنه اكتشف الطين في مرسم (لوكوك)، واكتشف أن النحت لايحتاج إلى الأموال الكثيرة التي يحتاجها للرسم، وكان فقيراً لايملك أي مال يمكنه من تأمين المواد اللازمة، وكان يشعر بالحرج، وفي غرفة النحت في مرسم (لوكوك)بدأ يعالج الطين:

- «لقد رأيت الطين لاول مرة، وشعرت بأنني أصعد إلى الجنة». . . وبدأ ينحت بعض القطع المنفصلة. . أذرع. . . رؤوس. . . أقدام ثم يصنع منها شكلاً كاملاً للإنسان، وأحس بأنه يضع اللحم على هذه الاشياء التي صنعها، يكسوها، واكتشف بأنه أصبح قادراً على معالجة الطين، وهكذا وجد نفسه. . .

وبدأ (روادن) بعدها يعد نفسه ليدخل إمتحان القبول في المدرسة العليا للفنون، وكانت تلك المدرسة تقليدية في أساليبها، وطريقة تدريسها، وتشترط أن ينحت المتسابق قطعة من النحت بأسلوب (الباروك) المسيطر على الفن، نحت بلا أحاسيس إنسانية، ناعمة الملمس، مصقولة، فارغة من كل مضمون.

وكانت أعماله منذ البداية تنبض بالحياة، والحيوية كأنها تمثل البشر الأحياء الذين هم حوله يستقي منهم، ويتحسس فيهم الحياة. . .

ولهذا رفض ثلاث مرات في القبول، وكان ترتيبه الواحد والاربعين من أصل ثلاثة واربعين متسابقاً.

وكانت الصدمة شديدة عليه، لقد أحس ان مايعمل له، وما اجهد نفسه فيه لاقيمة له، إنه يستطيع مجاراة الشكل التقليدي من النحت، وكان مقتنعاً بصواب مايفعله، لهذا لم يساوم على مبادئه، ولم يقبل بما تفرضه



أوغست رودان

الأكاديميات. وحين وفاة شقيقه بعد فشله الثالث، يئس من نفسه تماماً، إنه يحاول عبثاً أن يكون نحاتاً، ولهذا شعر أن الطريق أمامه مسدودة تماماً، وتسرب اليأس إلى نفسه، وضاقت سبل الحياة، واعتبر نفسه إلى حد بعيد فاشلاً تماماً، وأحس بتأنيب الضمير، إنه المسؤول عن موت شقيقته، أو هكذا تصور. . . فزاده ذلك يأساً.

- مارأيك في كمية من الطين؟

وبعد تردد طويل، ومراجعة لنفسه وعمله، رفض مصراً على أنه ليس بنحات، لكن (إيمار) لم ييأس بل طلب أن يعود للنحت، حين عرض (رودان) فكرة أن ينحت تمثالاً للاب، وهكذا قبل (إيمار) وبدأ العمل، كان يريد أن يخلد هذا الأب، ليرد له الجميل، لقد كان ينحت من ذاكرته حين يعتذر الأب لكثرة اعماله.

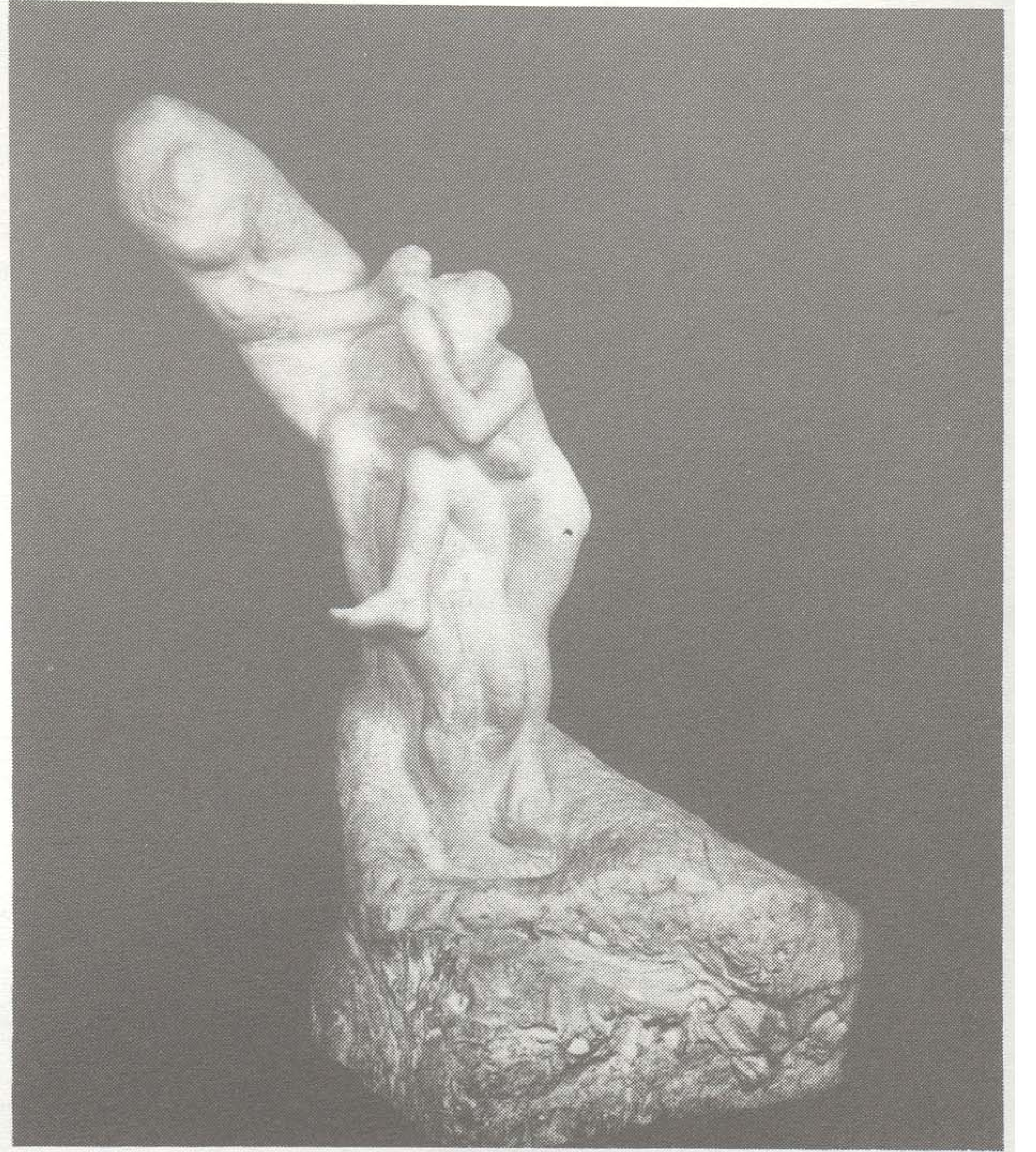
وحاول (رودان) أن يلخص إنطباعاته عن (الأب إيمار) أخذ يبحث عن أعماق موديلاته عن كل مايمثل الفكرة الحقيقية التي تترسخ في الذهن حين يتعرف الإنسان عليه، إنه يغوص على الأعماق ليجسدها، دون أن يهتم بالنسخ الشكلي الذي يقف عند حدود الملامح، ولا يعطي الملمس المصقول كالفن التقليدي.

وحين انتهى من تمثاله، كان الأب أول شخص رآه، فقال له: - «إن مكانك ليس هنا، يجب أن تعود الى الحياة، إنك تملك الموهبة التي تجعلك فناناً، لهذا يجب عليك ألا تهرب من الحياة، الكنيسة ليست ملجأ اليائس، إنه مكان يختاره الانسان عن رضى، ولو بقيت لأضعت وقتك وفعلت كلمات الأب فعل السحر، لأنه كان يحتاج إلى شخص يحدثه على هذا النحو... ليستعيد الثقة التي فقدها.

وفي عام (١٨٦٣) ترك الكنيسة، وكان في الثالثة والعشرين من عمره، وترك بيت والده، واتخذ لنفسه بيتاً مستقلاً في غرفة متواضعة، وبدأ يعمل في التزيينات الجدارية للبيوت، وفي النصب، وكانت التزيينات الداخلية الجدارية تسيطر على الزخارف والديكورات في عصره.

لجأ الى النحات (لوكوك) لينحت أحياناً، ودرس عند أحد الفنانين في النساء وتردد على مقهى (كوربو) حيث يجتمع الفنانون، وفي هذا المقهى يستطيع الإنسان الجلوس طيلة النهار ليتحدث مع من يشاء وفي أي موضوع دون إزعاج من صاحبة.

وفي هذا المقهى تعرف على الفنانين الشباب المعاصرين له، (ديغا) و(مانيه) و (مونيه) و (فانتان لأتور) و



أوغست رودان

إنه يعيش الآن لحظات يائسة، لا النحت أعطاه الفرح، ولا تحقق حلمه بالصعود الى الجنة، وقد فقد المشجع الوحيد له ضمن مجتمع لايرحم، إنه يفقد بموت شقيقته الراعي التي كانت يقدم له المال والتشجيع، فقرر أن يعتزل في (دير)، ويتخلى عن الفن نهائياً.

-٣-

وفي الدير، يتعرف على الأب (ايمار)، ووجد فيه المشجع الثاني، البديل عن شقيقته الراحلة، التي كانت تبث فيه روح المقاومة والمثابرة، ووجد في كلمات الأب بلسماً لجراحه، بعد أن أرقته فكرة عدم صنع تمثال لشقيقته قبل موتها، ويشعر بالألم يزداد يأساً.

رسم بعض صور من (الكوميديا الالهية) في الدير، ونحت تماثيل من الخشب، تماثيل صغيرة معبرة، وجاءه (الأب إيمار) في أحد الأيام ليقول له:



أوغست رودان

(رينوار) . . . وتوطدت صداقته معهم جميعاً.

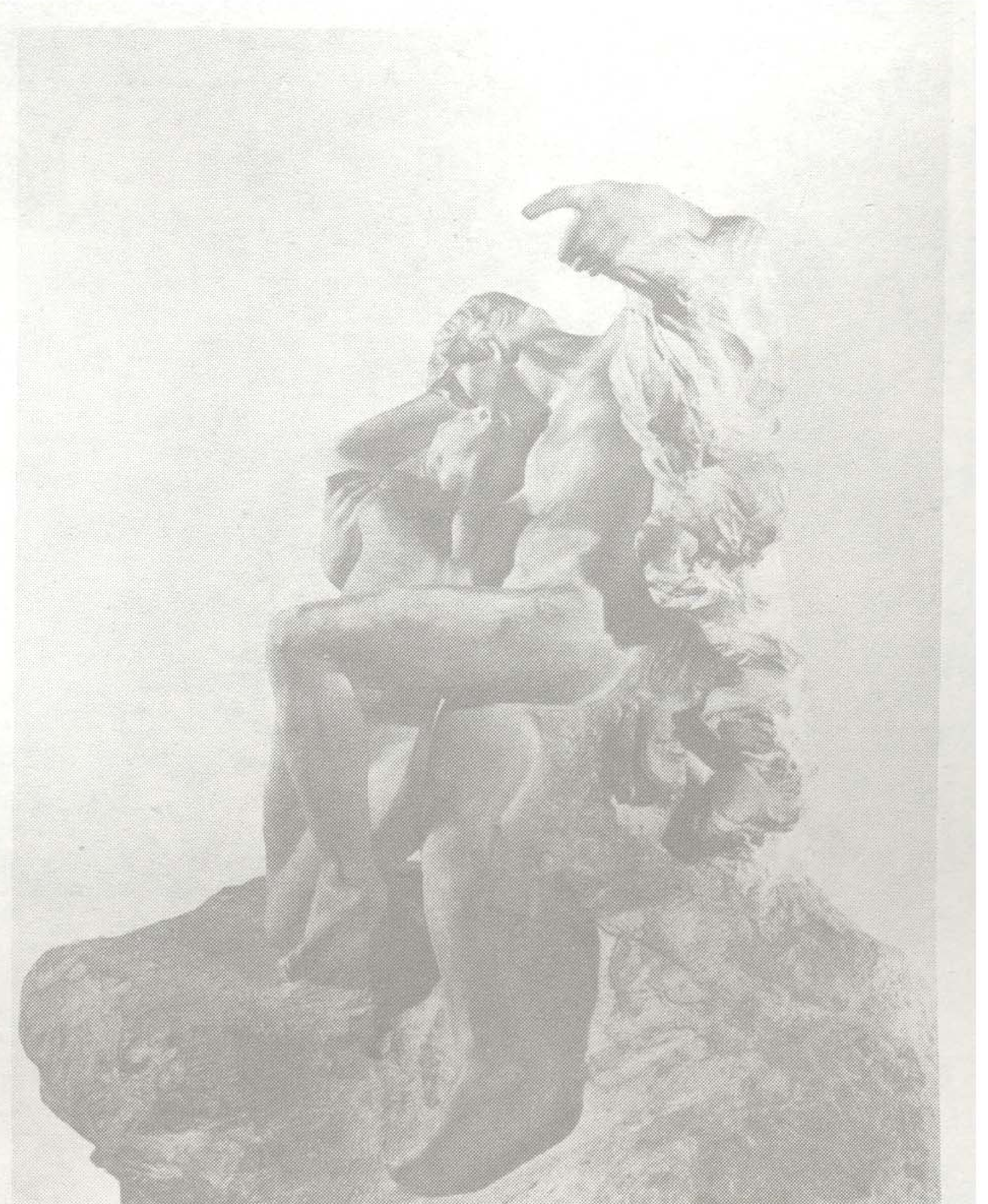
أتى رودان إلى المقـهى بصـمت . . . وجلس دون أن يتحدث . . . اختار مكاناً هادئاً مظلماً، وجلس بين أبخرة الدخان المتصاعدة، والمقاعد الرخامية المستديرة، والخمر، والقهوة الرخيصة الدافئة.

وتعرف على (بابي) وهو متشرد عجوز بائس، قبل أن يجلس له ليصنع له تمثالاً، مقابل القليل من الخمـر، والشوربة الساخنة، كان (بابي) دميماً، عجيب الخلقة، لم يعرف تاريخ النحت وجهاً أكثر منه دمامة، إنه (الرجل ذو الانف المكسـور)، وبذل (رودان) كل جـهـده، لينجز التمثال، ويقدمه للمعرض، ولكنه رفض، لأن رودان قدم عملاً واقعياً بكل معنى الكلمة، لموضوع بشع مغرق في البشاعة.

- ٤ -

ويتعرف (رودان) على النحات (كاربيه بللوز)، وكان (بللوز) من أشهر النحاتين المعاصرين له، يقوم بنسخ قطع كثيرة لتماثيل يبيعها للناس لتزيين البيوت وبدأ (رودان) يعمل له التماثيل، ويوقعها (بللوز) ثم يبيعها للناس على أنها تماثيل (بلوز)، وذلك بأبخس الاثمان، عاريات بلا جنس ولا حيـاة، وبلا تشريح أو عضـلات، بل نعـومة شديدة، وتقنية تعتمد الصقل والتجميل.

وكان (بلوز) يحذر (رودان) دوماً قائلاً:



أوغست رودان



أوغست رودان

- أي عمل تظهر فيه العضلات سيد مرك . . .

وهكذا يكشف عن الذوق المتردي للعصر الذي حول النحت الى هذه الصيغة التجارية ، البعيدة عن الحياة .

لكن (رودان(اكتسب البراعة الشديدة ، إذ أصبح قادراً على معالجة الطين ليصنع منه مايشاء ، وكانت الاموال القليلة التي ينالها تساعده على متابعة نشاطه الفني الخاص ، معبراً عن أفكاره وأسلوبه .

لكن حياته أصبحت آلية ، و إنه في السابعة والعشرين ، ولم يعمل حتى الآن إلا اعمالاً قوبلت بالرفض ، ولم يقبل له إلا هذه التماثيل التافهة .

لقد عاش هذه الفترة . تؤرقه هذه الفكرة ، وتدفعه الى النحت ليعبر به عما يريد ، ويتحدى بهذا النحت كل الفن المعاصر له .

- ٥ -

ويتعرف على (روز بيريه) ، وروز فتاة شابة عاملة ، رأى فيها نضارة الريف وصدقه ، وسلامته التي لم تشوهه المدينة ، وكانت (روز) فتاة بريئة أحبته بعمق وأنجبت له والده الوحيد ، الذي لم يحمل اسم (رودان) ابداً بل حمل اسم أبيه ولقب أمه ، أعطته (روز) أجرة أول منحت له ، والأمان الذي يبحث عنه واندفع يعمل .

كانت عامية لاتعرف القراءة ولا الكتابة ، وكان يشعر بالضيق منها أحياناً لأنها لاتفهمه الفهم الضروري ، لكنه كان يشعر بأنها النموذج المتميز الذي يتعامل معه ، ومع أهدافه في النحت ، كان يريد النحت الواقعي ، ويحتاج للموديل الملائم وساعدته على تطوير تجربته والتعبير عن اهدافه .

كان يقول لها في تلك الفترة :

- أريدك طبيعية فلا تصنعي ؟

وتعكس هذه الجملة ، رغبة (رودان) في تقديم فن

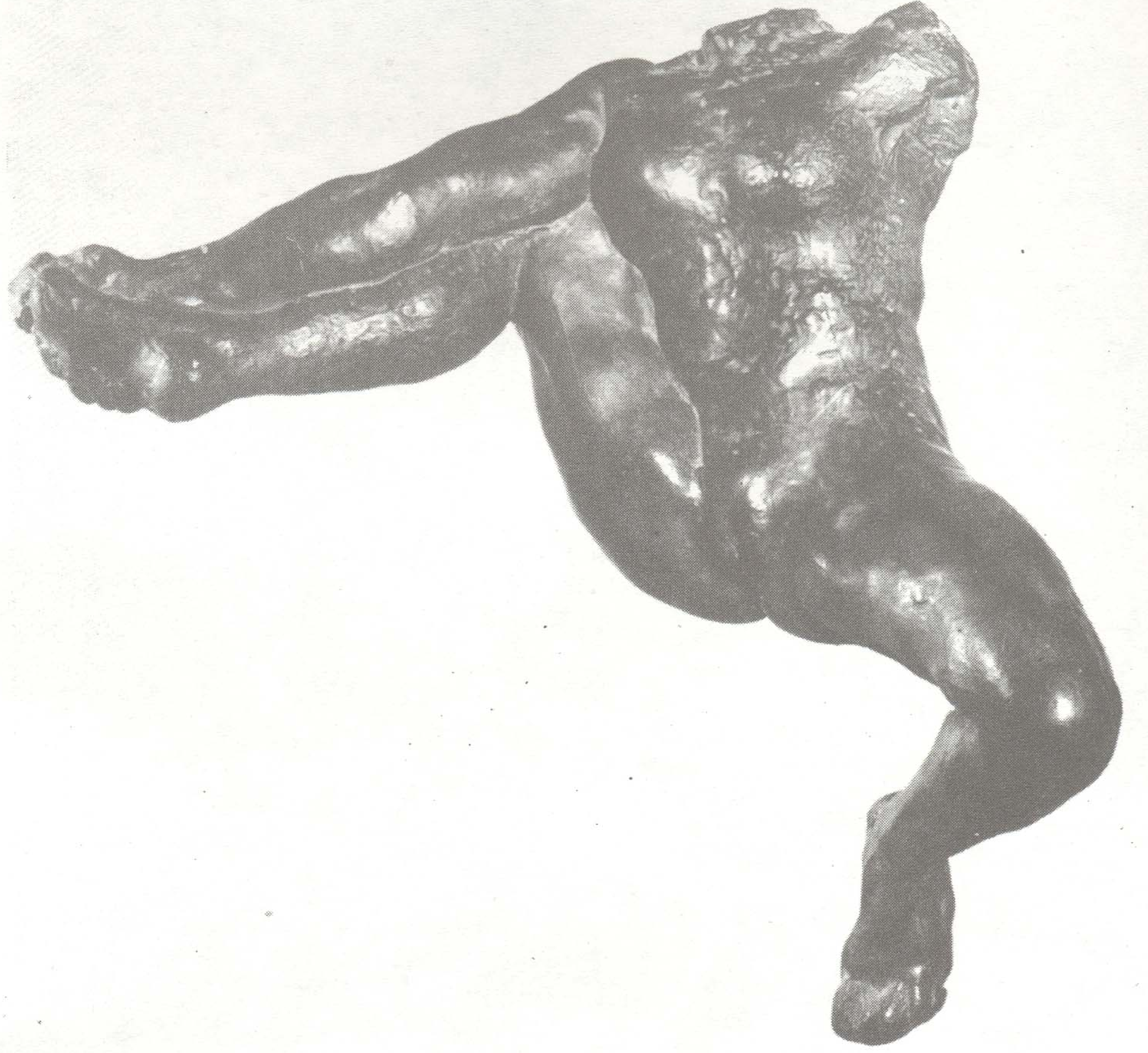


أوغست رودان

صادق بعيد عن الزيف، يعكس الواقع الحقيقي، ويقدم الحقيقة.

إن ثورة (رودان) الأولى قد تحققت هنا عن طريق التمرد على الفن السائد، الفن هو صناعة متقنة بعيدة عن الحياة، وعلى الفنان أن يبدل ذلك، ويرفض المثالية التي كانت تقدم نماذج عن البشر وتبتعد عن تمثيل الانسان الواقعي . . . ولهذا كان (رودان) مثل (مانيه) يؤمن بأن مهمة الفنان أن يصور الانسان الواقعي الطبيعي بجماله أو بشاعته ويرسم البشر في أوضاع حياتهم الطبيعية، وكان الفن قبلهم يرسم الناس في حالة تصنع ويضفون على الانسان وضعاً غير طبيعي.

إن لوحة (مانيه) الشهيرة (عذراء على العشب) قدمت نموذجاً للتمرد الذي حققه التصوير الزيتي على الفن التقليدي، وفيها نرى المرأة ترسم من الواقع، المرأة التي نراها ونتحدث معها ونعيش



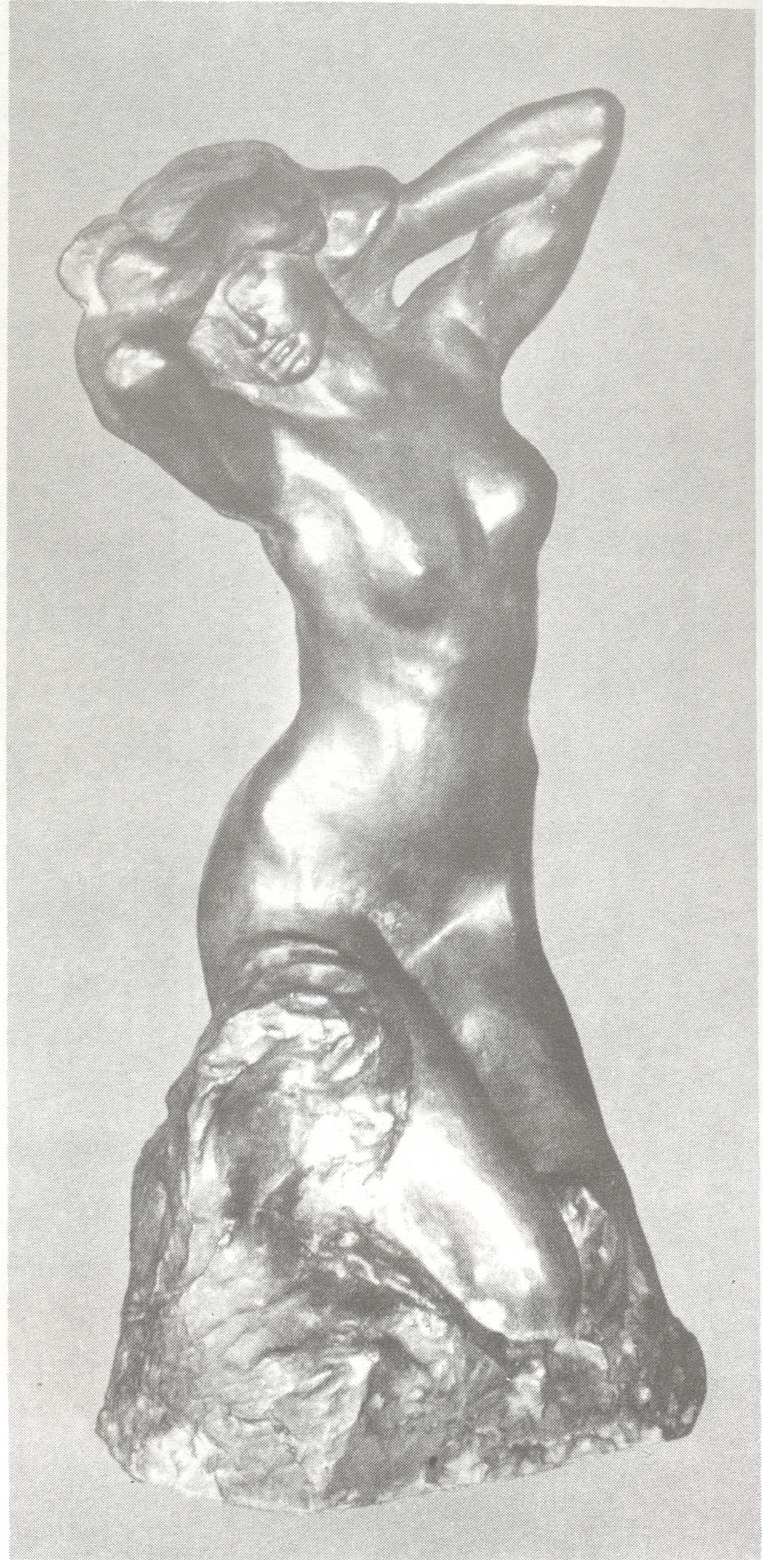
أوغست رودان

معها، لا المرأة المثالية التي تمثل الأسطورة الخيالية الى أبعد الحدود، إن المرأة التي يقدمها الفن عند (مانيه) و(رودان) هي امرأة حقيقية ليست خيالاً ولا وهماً رومانتيكياً أو مثالياً، الموجودة في الواقع، وقد تكون جميلة، لكنه الجمال الانساني.. الذي يشعرك بالحب والجنس وليس الجمال الذي يجردك من عواطفك الانسانية، وهكذا بدأ مفهوم جديد للجمال يتبلور عند الفنانين، الجمال في حالته الواقعية والطبيعية، دون أي بهرجة أو مثالية.

ويستعين (رودان) بروز لتجسيد أكثر أفكاره النحتية، فهاهو ينحت لها تمثالاً باسم (مينيون) عام ١٨٧٠، وآخر باسم (امرأة شابة ترتدي قبعة عليها ورود) في نفس الفترة، وهكذا وجد ضالته في هذه الفتاة، لكن ماكان يصنعه لم يكن الا محاولة للبحث عن أسلوب خاص به عبر دراسة الواقع وفهمه ولكن هذه التجارب لم تجعله واثقاً من نفسه تماما وفي نفس الوقت لم تؤمن له الحياة اللائقة.

وكان ينشد في تماثيله تحقيق الفكرة معينة يستخلصها من الشخص المنحوت، ويضعها في التمثال، دون اهتمام برأي الشخص في العمل، ولعل قصه مع الدكتور (هانو) تعطينا فكرة عن أسلوب (رودان).

جاء اليه طبيب يدعى (هانو) يريد تمثالاً، وكان (رودان) بحاجة ماسة للمال، وانهمك ينحت خمسة أيام متواصلة، جلس (هانو) فيها، وتطلع بعدها الى التمثال فلم يجد الا الأنف، وأمعن النظر في هذا الأنف إنه ليس أنفه، ولقد نحته (رودان) بشكل قبيح جدا، مما أثار ثائرة العجوز فخرج غاضباً، وحين تحدث مع بعض أصدقائه قالوا:



أوغست رودان



أوغست رودان

ـ لماذا لاتجعله جميلاً مقابل / ٤٠٠/ فرنك؟

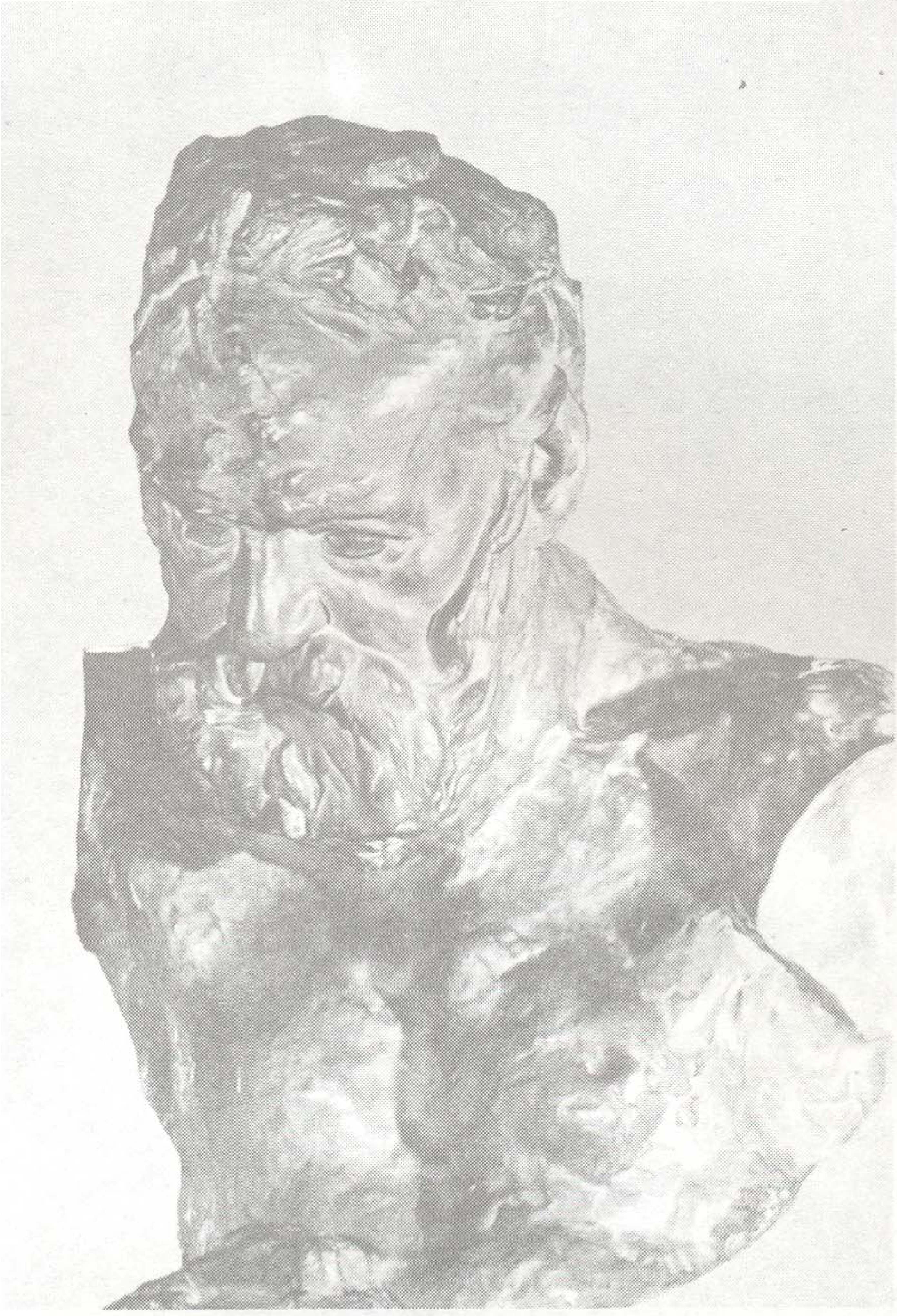
لكن (رودان) رفض أن ينحت (هانو) إلا كما هو على حقيقته وليس كما يريده صاحب التمثال، إنه يريد أن يقدم حقيقة هذا الإنسان، يريده عارياً تماماً، ولكن ذلك لم يكن يعجب الكثيرين. كان على استعداد للعمل في التماثيل التزيينية، مقابل المال لكنه لم يكن يساوم على فنه اطلاقاً.

ولكن هذا الأسلوب، دفعه الى الضائقة المادية الملحة، أجرة المرسم واحتياجات الطفل الذي أنجبه، والحالة الاقتصادية التي بدأت تعاني فرنسا منها، وجاء عام (١٨٧٠) ليفاقم الازمة حين دخل الالمان الى باريس فاصبحت الحالة لاتطاق، وفقد عمله واضطر لقبول عمل في (بروكسل) تاركاً باريز، وباحثا عن لقمة العيش هناك، وليعمل بإسلوب مصقول، الذي أصبح فيه ماهراً لدرجة أنه أصبح يقدم النماذج التي أصبحت رائجة.

في هذه المرحلة، نحت تمثالين هامين هما (الجوع) و(البؤس) عام (١٨٧٢) وكان بائساً جائعاً بكل مَعنى الكلمة، وعبر في هذين العملين عن حالته بكل وضوح.

ان تجربة (رودان) تكشف عن تلازم شديد بين حياته وإنتاجه وإنعكاسات مايعانيه في حياته في أعماله، وهكذا جسد (الجوع) و (البؤس) ليعكس ماكان يعيش من آلام.

وأضييت علاقته مع (كاريه بيللوز) بالإنهيار بعد فترة من الزمن، حين اكتشف بيللوز ان (رودان) باع بعض التماثيل التي نحتها باسمه الشخصي، لكن (رودان) تعاقد مع (فان راسبورغ)، مما سعده على تحسين أوضاه المادية، وأتاح له فرصة ذهبية أن يذهب إلى ايطاليا ليشاهد أعمال (ميكالانجلو) وغيره من النحاتين، وكانت تلك الرحلة على جانب كبير من الأهمية.



أوغست رودان

حين وصل (رودان) الى فلورنسا، ذهب ليشاهد أعمال (ميكلانجلو) في المدينة التي أنجبت النحات العبقري، وحين زار (روما) سارع الى كنيسة السستين ليرى سقف الكنيسة واستلقى على الارض قائلاً:

ـ «لقد رسم ميكلانجلو هذا السقف مستلقياً على ظهره، فيجب علينا أن نراه. . . ونحن مستلقون»؟

وكانت لتلك الزيارة أهمية كبيرة على مجمل إنتاج (رودان) لأنها أيقظته وجعلته يتخلى عن إعجابه باليونان لهذا قال:

ـ «لقد كنت معجباً بالفن اليوناني، الذي شاهدته في اللوفر، لكنني حين شاهدت (ميكلانجلو) اكتشفت أن كل الحقائق التي تعلمتها هي أكاذيب».

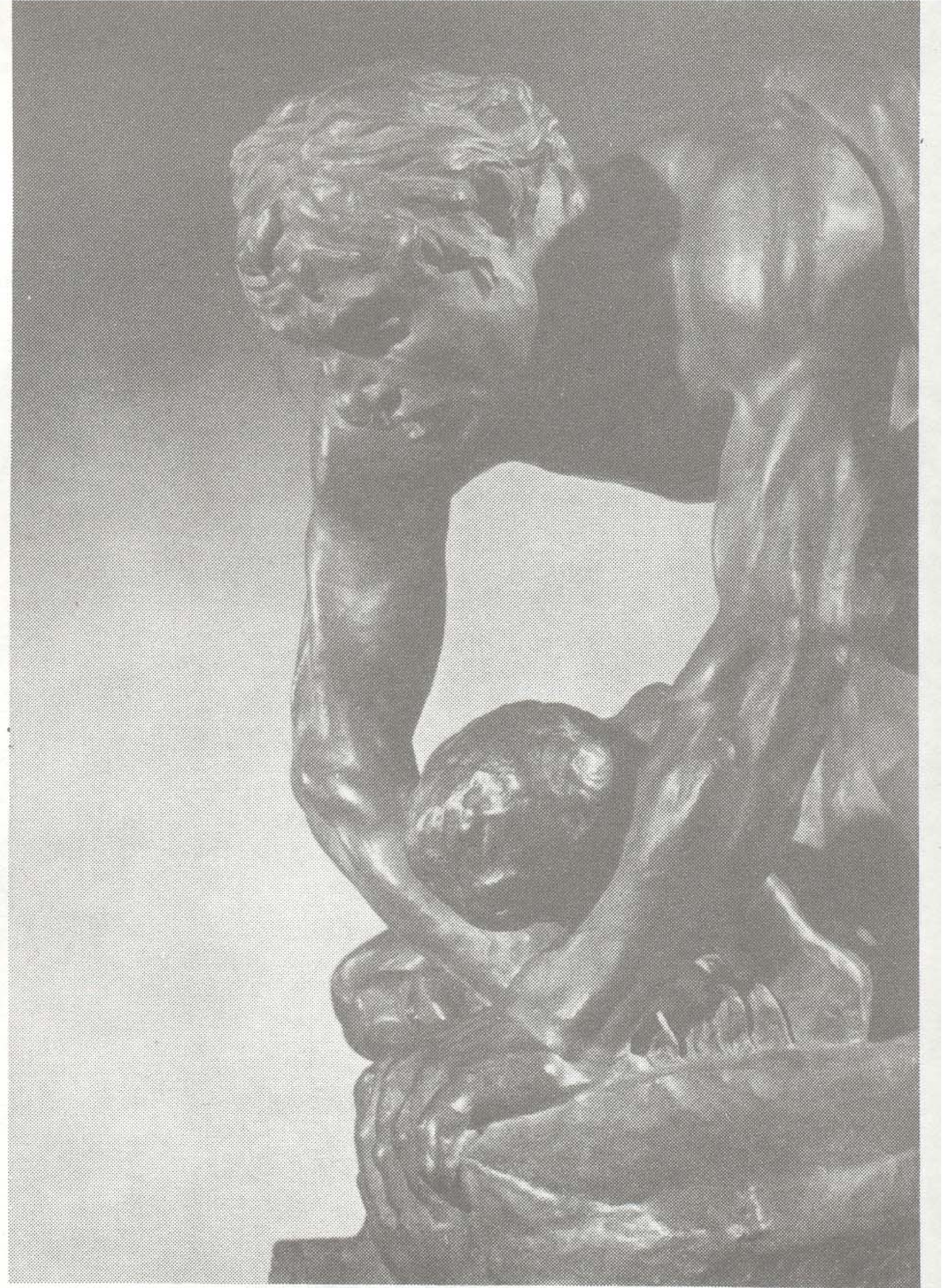
ـ لماذا؟

إن (رودان) يضيف قائلا:

ـ «إنني مدين لميكلانجلو بالكثير، لأنه حررني نهائياً من الأكاديمية»؟



ولقد اكتشف رودان ذلك فوراً، إذ على الرغم من إعجابه بأعمال (ميكلانجلو) جميعاً لكنه مازال يفضل تمثال (الغسق) الذي رآه في كنيسة المديتشي، ويحب تماثيل العبيد التي نحتها ملتصقة بالصخر، لاتستطيع الفرار منه



أوغست رودان



أوغست رودان

ولا التحرر وتحدث عن مشهد الخلق حين امتدت يد الخالق تعطي الحياة لآدم، إنه مشهد من أروع المشاهد، رغم اكتشافه أن صورة آدم التي رسمها (ميكلانجلو) تشبه صورة (آخيل) البطل الاغريقي الشهير، أكثر مما تشبه صورة آدم كما تخيلها (رودان) في ذاكرته، لكن رودان وقع أسيراً في قبضة (ميكلانجلو)، يريد التعبير عن مشاعره عن طريق الأجساد العارية، كما فعل سلفه العظيم.

لقد تأثر (رودان) بأعمال (ميكلانجلو)، لكن تأثره هذا لم يدفعه إلى تقليده، بل كان يريد تقديم وجهة نظر نحتية جديدة وأصيلة، يربط فيها النحت بالحياة المعاصرة له، ويقدم لنا مصير الإنسان المعاصر، كما قدم ميكلانجلو مصير الإنسان كما كان يتصوره في عصر النهضة، الانسان. . كما مثله لنا في قصة الخليقة، أو في يوم القيام، وهذا ماحاوله فيما بعد في بوابة الجحيم، وغيره من الأعمال النحتية التي ترك فيها جانباً من التمثال مرتبطاً بالصخر وعلى صلة بالأرض، ليكشف علاقة تماثيله بالطبيعة وصلاتها بالحياة، كأنها منبثقة منها بعبقرية يد مبدعة. لكن الشيء الهام في تجربته، هو قدرة على تقديم ماهو خاص به، أعطاه إستقلاله، إنه يقدم لنا عبر العضلات مايختفي في الاعماق من انفعالات وعواطف هي التي تضع الانسان امام مصيره وجهاً لوجه، إنها تمثل قدر الإنسان الذي يواجه عواطفه، وليست الآلهة ولا أنصاف الآلهة من الأبطال، إن قدر الانسان كما يراه (رودان) أن يعيش صراع عواطفه المتأججة ليحققها، ويعاني الانسان من هذا الصراع،



أوغست رودان



أوغست رودان

إنه قدر هذا الإنسان أن يكون شهيد عواطفه الجامحة التي لاتحد، يحب ويتعاطف ويموت حين لايخفق مايجب فيصبح شهيداً . . . لخضوعه لرغباته الجامحة التي تؤكد على طبيعته الانسانية، وتعلقه بالحب والإنسان.

لهذا كان (رودان) أكثر واقعية من (ميكلانجلو) وهو على إرتباط بالإنسان الواقعي الذي يحب ويخضع ويحاور نفسه . . . ويتردد، وهذا ماستؤكده لنا الأعمال وتقدمه.

عاد (رودان) الى بلجيكا، وفي هذه المرحلة، نحت عدة تماثيل اهمها تمثال عصر البرونز (١٨٧٦ ـ ١٨٧٧)، ثم انتقل الى باريس ليعرضه هناك، وهكذا حدثت الفضيحة الكبرى حول هذا التمثال . .

إذ اتهم بأنه قام بصبه عن إنسان حي، وتألفت لجنة

تحقيق، وانقسم الناس إلى قسمين، قسم يؤيده وقسم يتهمه، وماذا يمثل هذا التمثال:

ـ «مثل رودان في تمثاله شخصاً واقفاً، يرفع يده فوق رأسه بتصميم تبرز عضلاته قوية بارزة، ولم يكن التمثال أكاديمياً بعيداً عن الحياة، وفي نفس الوقت لم يكن نسخاً عن الواقع».

إذا أردنا مقارنة التمثال مع تماثيل (ميكلانجلو) يمكن، استخلاص عدة حقائق هامة، إنه بحجم إنساني، او قريب من هذا الحجم، في الوجه تعبير ألم عميق ذاتي، أكثر مما يمثل قوة هرقلية خارقة للعادي، وبدون أي تعبير كما كانت هي الحال في التماثيل الهرقلية التي نحتها (ميكلانجلو).

الألم يعصر الإنسان ويظهر هذا الألم عن طريق ملامح الوجه، وتساعده حركة اليد فوق الرأس، وتكشف عما كان يسعى له (رودان)، حين كان يقول:

ـ «كنت دوماً أسمى للتعبير عن العالم الداخلي. للإنسان من خلال العضلات».

ولم تكن العضلات هي الهامة رغم أنه كان يوليها كل الأهمية، بل كان يسعى إلى العالم الداخلي، وإن الحركة التي يضع تمثاله وفقها تساعده أيضاً على التعبير عن الحياة.

وكان التمثال بسيطاً في أسلوب تعبيره، بساطة مطلقة، ويعكس حقيقة هامة، وهي «صدقة في التعبير، ولهذا شعر كل من يشاهده بمدى اختلافه عما كان يعرض في المعارض الرسمية من تماثيل، إنه قريب من الواقع، يكاد ينطق، وليس نسخاً آلياً عنه كما ادعى بعض الأشخاص ولهذا رفضت الحكومة كل الدعوات لرفعه من المعرض، وذلك لأن دعوى صبه لم تقم على أساس.

لكن من الواضح أن هذا التمثال يملك العضلات مالايتفق مع أي إنسان ويملك جلداً لايملكه شخص آخر، ويحس المشاهد بتناسق في حركته، وتآلف في خطوطه الخارجية المحيطة، وتناغم يجعل التمثال عملاً ابداعياً خالصاً.

إن تمثال (عصر البرونز) يمثل بداية مرحلة إنعطاف هامة في تجربة (رودان) إذ بدأ يغوص على أعماق

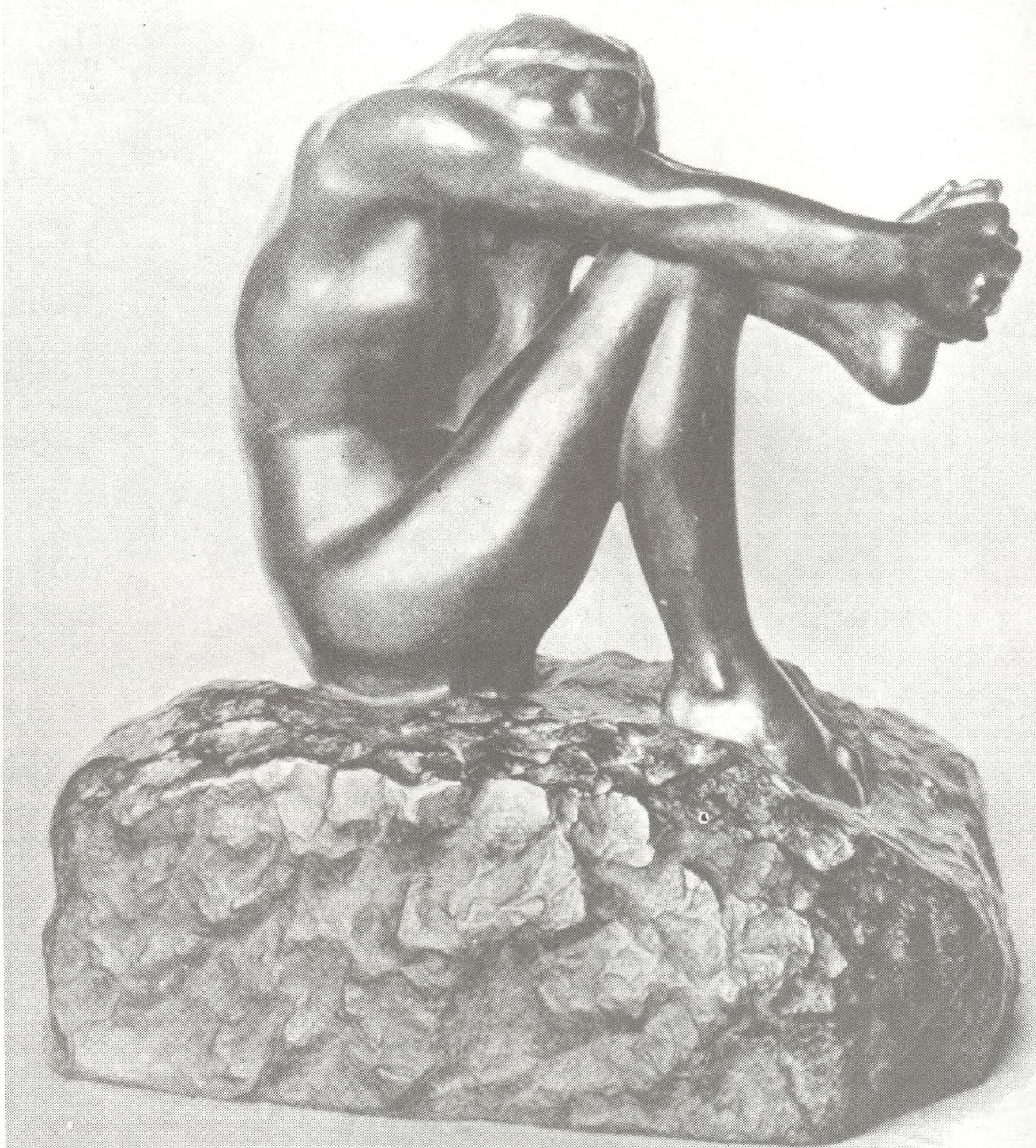


أوغست رودان





أوغست رودان



أوغست رودان

موديلاته، وساعدته الحركة التي كشف فيها عن شيء أساسي، وهو عدم الاستقرار الذي نحسه واضحاً في التمثال، وهو نتيجة لمشاعره الخاصة بعدم الاستقرار الذي يعيشه، بل يعيشه عصره كله ولهذا حرك إحدى رجليه ليحاول إبراز الفكرة بطريقة مسرحية، تؤكد صلة (رودان) بالمسرح وتأثره ببعض المفاهيم المسرحية التي تربط كل حركة أو إيماءة بفكرة معينة، أو بانفعال إنساني، وهو قد استفاد من هذا المفهوم وسعى إلى تضخيمه فيما بعد، ليقدم عبره الإنسان المعاصر، حقيقة هذا الانسان ومعاناته، ولهذا نحس بانه يقدم الواقع دون نسخه، وعمق فهمنا للواقع والإنسان وأكده لنا عن طريق مفهوم جديد للواقعية.

لقد بدأت (فرانسا) تستفيق بعد سبع سنوات من هزيمتها، وتعود الحياة إليها بعد تخبط، نظمت معرضاً ضخماً دعي إليه (رودان)، وشعر النحات الكبير بأن الوقتقد جاء ليستقر في باريس نهائياً مع عائلته، ويستأجر منحتاً خاصاً به، ليعمل فيه.

وفي أحد الايام، طريق بابه في محترفه الجديد، وفتح الباب ليرى أحد أصدقائه الايطاليين، ومعه شخص جاء به ليعمل موديلاًوحين نظر (رودان) إلى هذا الشخص القادم لم يتمالك نفسه، قوة جسدية هائلة، لها مظهر خارجي مؤثر، وملامح أصيلة، وحين نزع الفلاح ملابسه ليقف أمامه عارياً، اكتشف (رودان) أن هذا الفلاح لم يعمل كموديل في حياته، لقد كان واقفاً بشكل طبيعي وغريزي، بلا أي تصنع أو تكلف في وضعية الوقوف، وهذا مازاد من حماسته واندفاعه في العمل، إن الفلاح الايطالي يملك خصائص فيزيولوجية نادرة وقوة، ويمارس دوره بشكل عادي، انه الشخص الملائم له لينحت التمثال الذي كان يتصوره.

وفي الحقيقة إن وقوف الشخص موزعاً ثقله على رجلين يبدو غريباً في النحت، الذي رفض مثل هذه الوقفة، لكن (رودان) وجد فيها ماهو أكثر تلقائية وطبيعية من كل طرق الوقوف المألوفة، وهكذا جسد الوقفة الطبيعية واطلق عليها إسم (الرجل الذي يسير) معتمداً على الحركة الانسانية التي أوحت له بهذه الصيغة، إنسان بلا رأس ولايدين، ، تحار في أسلوب وقفته، كيف يعبر عن السير وهو واقف، ويقدم الوقوف والحركة في آن واحد، إذ اعطى رودان للحركة عنق التعبير، وجدلية بين السكون والسير، وربطهما برباط لاينفصم، وحذف الاجزاء التي لم تكن تساعده على التعبير عن الهدف، او التي تشاغب فتمنعه من ان يعبر عن الحركة بالشكل الأمثل، وركز على الانسان الواقف، او سير الانسان بحركة تدل على الوقوف، وعمق مفهوم الحركة الداخلية التي تسيطر علينا.

لقد ربح (رودان) الجائزة الثالثة في المعرض الرسمي حين عرض هذا التمثال مع تمثال أخر وهو (القديس يوحنا المعمدان) الذي صوره يتعبد باسلوب أخر غريب، استخدم فيه نفس الموديل الذي اوحى له بوضع متميز. لقد مثل لنا (يوحنا المعمدان) تبرز على وجهه معالم الحزن والألم، وتقدم يده حركة خاصة معبرة عن تساءل عميق يبرز عبر اصابع تؤدي صيغة متميزة من التعبير.

وقد يصعب علينا ادراك ماكان يقصده من حركات الايدي والاصابع، لكننا نلاحظ شياً هاماً، وهو ان هذه التماثيل تعتبر بداية لاعمال رودان الاخرى التي ازدادت مع الزمن حدة في التعبير عن العواطف والمشاعر، وازدادت المبالغة في التعبير، عن طريق الحركات والايماءات والاوضاع المختلفة للايدي والارجل والرؤوس، ولانرى في اية حركة منها ماهو مجاني، بل نحس بان لكل شيء عنده معنى معيناً تكشفه الاعماق والانفعالات وتؤكده.

لقد تعرف (رودان) في هذه المرحلة على (بول كلوديل)، وكان قصاصاً متميزاً على صلة ببعض الكتاب والشخصيات، ومن خلال هذه العلاقات قطع طريقه الى الشهيرة متغلباً على كل العقبات، وبالتالي كلف بانجاز (بوابة الجحيم)، وكان ذلك بداية لمرحلة جديدة حافلة بالاعمال الهامة.

(للبحث صلة)

فن الاستشراق الروسي في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين

د . عبد اللطيف سلمان

من المعروف أن المكتبات العربية والأجنبية، تزخر بمئات الكتب النقدية والأدبية والفنية، التي تتحدث عن المستشرقين الأوروبيين الغربيين، الذين زاروا البلاد العربية خلال القرون السابقة، وعلى مختلف أجناسهم من أدباء وفنانين وغيرهم، وقلة قليلة منهم كانوا من البحاثة العلميين للمنطقة العربية، أما أغلبهم فقد كانوا مستطلعين وجواسيس لحكوماتهم التي أرسلتهم، فجاءت أعمالهم وكتاباتهم، ملبية لطموحات تلك الحكومات في السيطرة على المنطقة العربية، وفيها دعوة صريحة ونداءات مفتوحة من أجل احتلال البلاد العربية، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر الفرنسي الشهير ألفونس لامارتين (١٧٩٠ - ١٨٦٩) ومن قبله (سافاري) و(فولني)، وكذلك من بعدهم الانكليزي (ريتشارد بورتون (١٨٢١ - ١٨٩٠) وغيرهم الكثير،

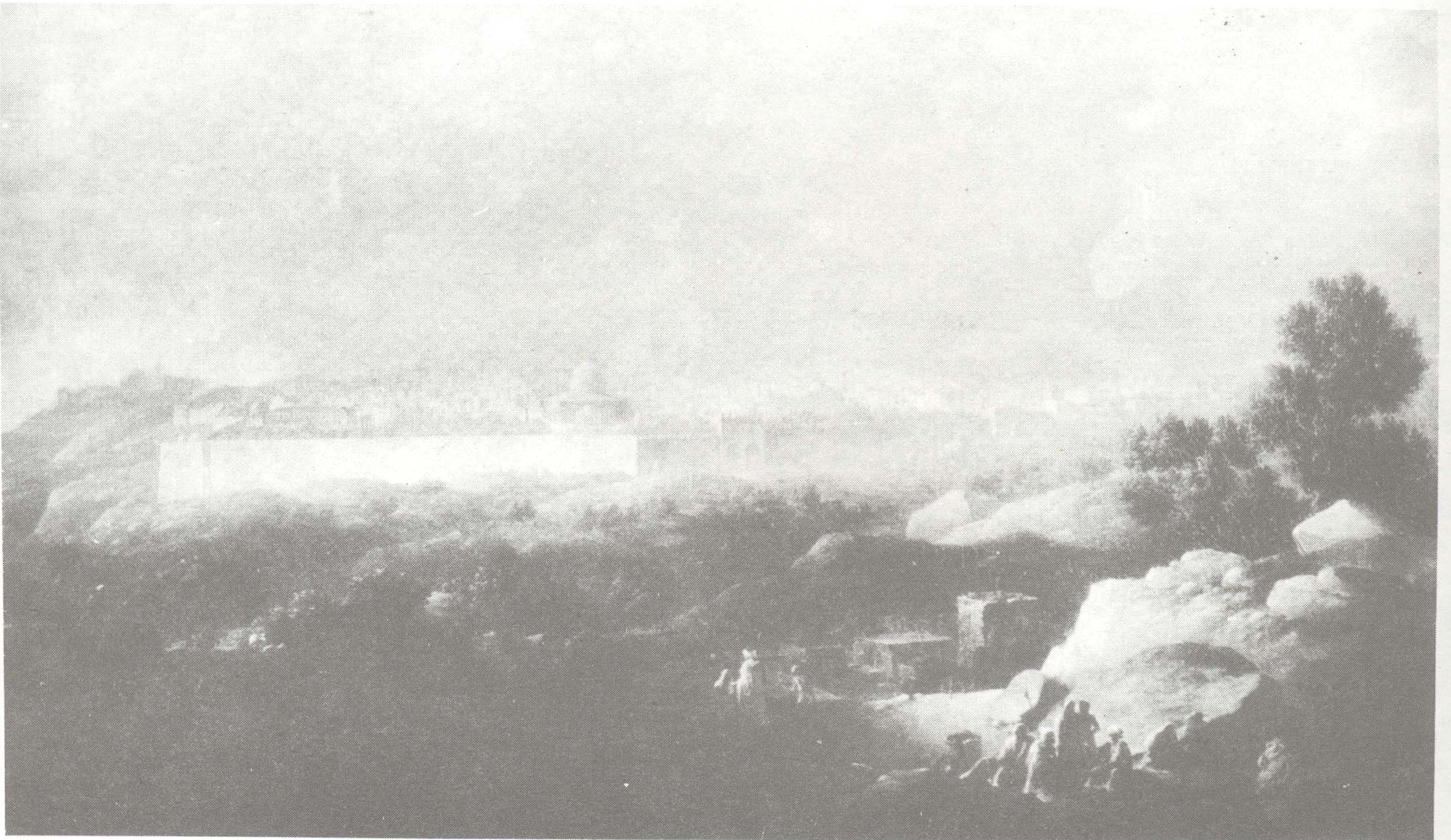
أما لوحات الفنانين المستشرقين الأوروبيين الغربيين فقد كان أغلبها يصور العرب والمسلمين على غير ما هم عليه في الواقع فمنهم من صور بيوت الحريم في الشرق وكأنها بيوت للدعارة والفسق والمجون، كما هو الحال عند الفرنسي (جان جيروم) (١٨٢٤-١٩٠٤) وغيره من الفنانين، الذي أساؤوا إلى الشرق إلى نسائه، لقد كانت أغلب أعمالهم مستوحاة من قصص (ألف ليلة وليلة) أو أنها مواضيع متخيلة وغريبة عما هو مألوف وذلك كله من أجل الشهرة والمال، وذلك نظراً للإقبال الشديد على اقتناء مثل هذه الأعمال، من قبل الطبقات الأرستقراطية، في تلك الفترة، وعلى النقيض من ذلك كان هنالك فنانون أوربيون آخرون وجدوا في الشرق ضالتهم فاستفادوا من شروق ألوانه، وجمال زخارفه، وسطوع شمسه، فازدادوا بذلك ثراءً فنياً مثل الفرنسي أوجين ديلاكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣) وهنري ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) وغيرهم.



فاسيلي باليينوف

فاسيلي تيم





مكسيم فا.ابيوف

إلا أنه وبكل أسف لا نجد في هذه المكتبات أي أثر فني أو أدبي أو نقدي يتناول في مواضيعه الفنانين الروس المستشرقين للوطن العربي، مما شكل لدينا دافعاً قوياً في البحث عن هؤلاء الفنانين الروس، فوجدنا بأن عددهم يعد بالمئات، ومن الأعمال الفنية المئات إن لم يكن الآلاف، وكلها أعمال تصور الشرق العربي على حقيقته، وبكل صدق وأمانة، والجدير بالذكر أنه بين جميع الأعمال التي سمحت لنا الظروف برؤيتها لم نجد عملاً واحداً يسيء إلى العروبة والإسلام أو يصور النساء، في أوضاع كالتي صورهم بها الفنانون الأوربيون الغربيون، مع العلم بأنهم جميعاً قد زاروا المنطقة العربية بنفس الفترة الزمنية.

لقد جاء بحثنا هذا كأول بحث علمي يرصد الفنانين الروس المستشرقين للبلاد العربية، منذ أن وطئت قدمهم لأول مرة في عام (١٨٢٠) وحتى قيام الثورة الاشتراكية العظمى في روسيا عام (١٩١٧)، لقد استطعنا أن ندون أسماء ما يقرب من (٣٠) ثلاثين فناناً روسياً أنتجوا ما يقرب من (١٠٠٠) عمل فني على مدى قرن من الزمان.

وقبل الحديث عن الفنانين الروس المستشرقين للوطن العربي، في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كان لابد لنا من استعراض ونقد لأهم المراجع الأدبية والنقدية والفنية الروسية، التي صدرت منذ أوائل القرن التاسع عشر وحتى ثمانينات القرن العشرين، وتناولت في مواضيعها الحديث عن هؤلاء الفنانين المستشرقين الروس، ومن ثم ننطلق في الحديث عن أشهر هؤلاء الفنانين وحسب التسلسل الزمني لزيارتهم لبلادنا العربية، وكذلك نتحدث عن أشهر أعمالهم التي



إيفان ايفازوفسكي

أنتجوها عن الشرق ونجري بعض المقارنة أخيراً، بينها وبين أمثالها من أعمال لفنانين أوربيين غربيين، زاروا البلاد العربية في فترة زمنية واحدة.

إن الأعمال الأدبية الروسية الصادرة قبل ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى، والتي جرت في عام (١٩١٧) وما بعدها، والمكرسة لدراسة الفنانين الروس المستشرقين، الذين زاروا البلاد العربية، فإنها وللأسف الشديد لم تشمل آثارهم الفنية الإبداعية كاملة، بل حتى ولا أولئك المشهورين منهم، كما أن غالبية تلك الدراسات والأعمال، بل يمكن القول بأن مجموعة ضخمة منها، تبقى بشكل عام ضمن مجال التحليل، والتقييم لبعض تلك اللوحات.

نظراً لأهمية هذا البحث، فقد أولينا اهتماماً كبيراً في التعرف على أعمال عضو المجتمع العلمي السوفيتي الأكاديمي (إ. يو. كراتشكوفسكي) (١٨٨٣-١٩٥١) المستشرق المعروف، ومن ضمنها كتابه [دراسات في تاريخ المستعربين الروس] الذي صدر في موسكو لينينغراد عام (١٩٥٠)م. فقد وجدنا فيه أهم الشواهد الضرورية التي لابد منها من أجل إعداد هذا الموضوع.

أما كتاب المستشرق الروسي الآخر (ب. م. دانتسك) (١٨٩٦ - ١٩٧٣)، [الرحالة الروس في الشرق الأوسط] والذي صدر في موسكو عام (١٩٦٥)م، فقد حاز عملياً على الاهتمام الأكبر من قبلنا، باعتباره يتابع ويرصد بداية نشوء وتطور العلاقات الروسية- العربية، بادئاً بالقرنين السادس والسابع الميلاديين، ومنتهياً في أوائل القرن العشرين، لقد بحث الكاتب في هذا الكتاب العلاقة الدينية، والدبلوماسية والتجارية، كما أنه يتطرق إلى رحلات بعض الفنانين الروس للبلاد العربية، من أمثال: (مكسيم

فارابيوف) (١٧٨٧ - ١٨٥٥)، و(دميتري يفيموف) (١٨١٠ - ١٨٦٤)، و(إيفان أيفازوفسكي) (١٨١٧-١٩٠٠) رسام البحار الروسي الشهير، إن إختيار المؤلف لتلك الأسماء الثلاثة فقط، يعتبر بالنسبة لنا محض صدفة، إذ أنه يوجد فنانون كثيرون غيرهم، من عمالقة الفن الروسي، الذين زاروا البلاد العربية، وأنتجوا العديد من الأعمال الفنية الإستشراقية الرائعة والهامة في تاريخ الفن الروسي، والذين لم يتطرق المؤلف دانتسك إلى ذكرهم في كتابه الأنف الذكر.

إن أقدم وثيقة أدبية روسية تتحدث عن رحلة قام بها فنان روسي إلى البلاد العربية هي تلك التي أعدها أحد معاصريه، فقد كتبها (د. ف. داشكوف) (١٧٨٨-١٨٣٩)م، الدبلوماسي الروسي المعروف هي بعنوان، «حجاج روس في مدينة القدس» وقد طبعت تلك المقالة في مجلة «ألان شمالية» وصدت عام (١٨٢٦) في مدينة بطرسبورغ، لقد أشار المؤلف فيها، أنه كان برفقتهم في هذه الرحلة الفنان الروسي الأكاديمي المعروف [مكسيم فارابيوف]، كما أنه يبين فيها المزايا الكبيرة التي يتمتع بها الفنان، والتي أهلته ليكون أحد المرشحين للمشاركة في هذه الرحلة فلسطين، بل أعطته الأفضلية على غيره من زملائه الفنانين.

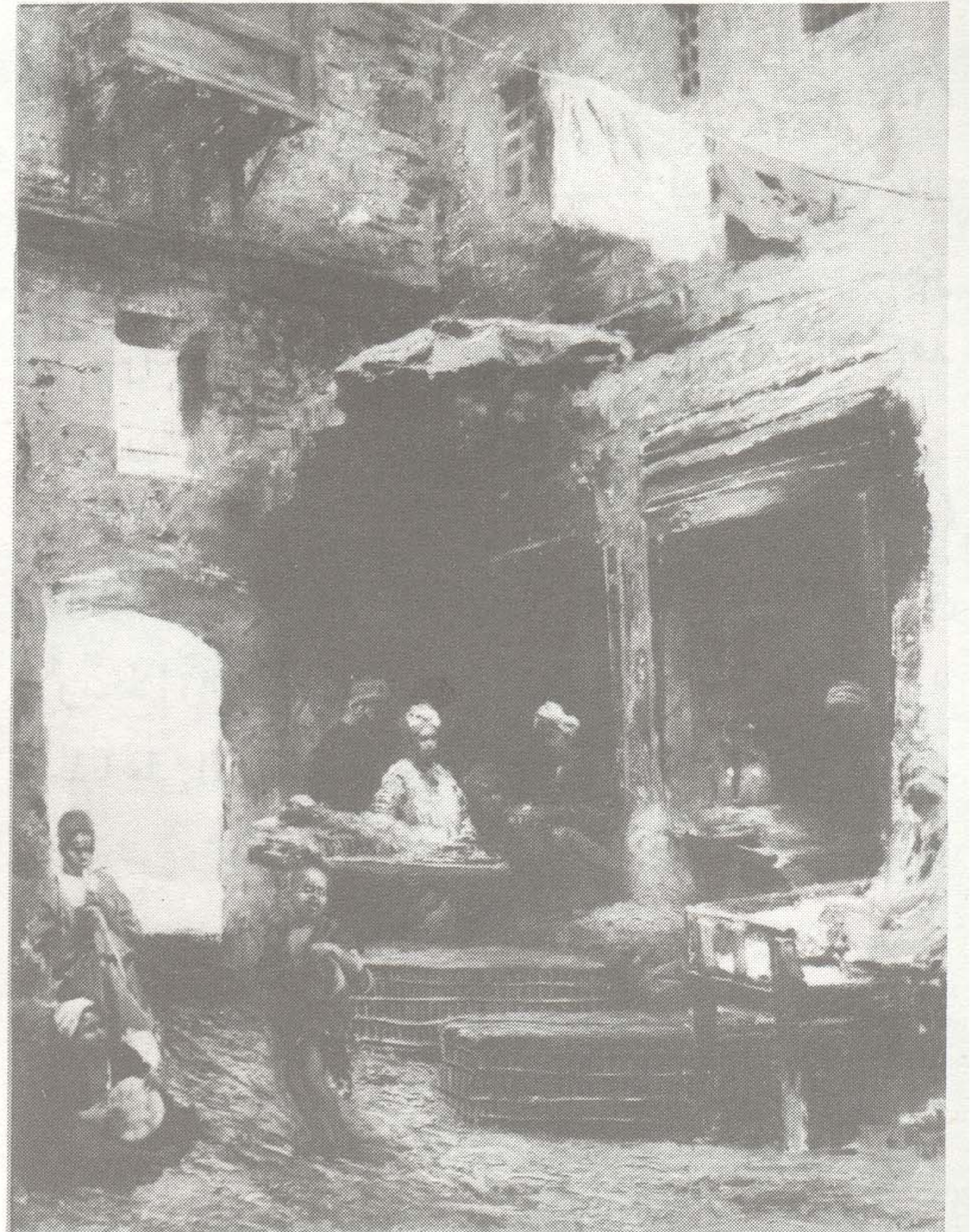
عن أعمال الفنان [فارابيوف] الشرقية كتب بعض نقاد الفن في عشرينيات القرن التاسع عشر بعض المقالات الفنية، كذلك فقد قدرت عالياً جدارته التي أبرزها في لوحته «مدخل كنيسة القيامة في القدس» والتي نصادفها في مجلة «الفنون الجميلة» الصادرة عام (١٨٢٣). كذلك مقالة نقدية أخرى مماثلة يقدمها أيضاً (ب. فيودوروف) على صفحات «المذكرات الوطنية» الصادرة في عام (١٨٢٤). حيث يقارن فيها المؤلف بين هذا العمل وعمل آخر مشهور في ذلك الوقت للفنان (ف، م، غران).

أما عن قيمة وأهمية أعمال الفنان (مكسيم فارابيوف) الشرقية أيضاً، فقد كتب (ن. ف. كوكولنيك) (١٨٠٩-١٨٦٨)، في الصحيفة الفنية في ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر، لقد أعطى الكاتب قيمة



نيكولاي ماكوفسكي

قسطنطين ماكوفسكي





فاسيلي بالينوف

تصويرية عالية للوحة فارابيوف [منظر عام للقدس] (انظر اللوحة رقم ١)، لقد أشار المؤلف فيها إلى التأثير الكبير الذي تحدثه تلك اللوحة على المشاهد حيث قال: [. . . سوف تكون فيه ذكريات تاريخية، متعددة الجوانب، معطية إياه، متعة شاعرية، ومشكلاً فنياً عميقاً].

أما عن رحلة الفنان [مكسيم فارابيوف] إلى الوطن العربي وعن لوحاته ذات المواضيع الشرقية التي سمها خلال رحلته وبعد عودته إلى وطنه، فإننا نجد شواهد أكثر دقة وتفصيلاً وكتابة عنها في أعمال النقاد الفنيين السوفييت.

في بحث علمي لسيرة فاروبيف الذاتية، كتب الناقد الفني (غ. سميونوف) بحثاً غير كبير يتحدث فيه عن تفاصيب عديدة لرحلة الفنان إلى الوطن العربي، فقد كتب سميرنوف قائلاً: [في ضاحية سميرني استجاب الفنان ڤاروبيوف لحب الاستطلاع الذي يتمتع به، ويعمل بنصيحة أستاذه (ألينين)، فقد رسم الأطلال القديمة المهدمة، وبعض المقاطع منها، من رسوم، ونقوش محفورة على تلك البلاطات الحجرية]. كما تحدث كاتب المقالة عن وجود ألبوم سفر عند الفنان وعن أهمية هذا الألبوم، حيث كتب يقول: [ألبوم المناظر الطبيعية المرسومة عن الطبيعة مباشرة والذي أحضره الفنان فاروبيوف معه من رحلته، أعطته فيما بعد مواد كثيرة لرسم العديد من اللوحات التصويرية الكبيرة، والتي نذكر منها (منظر القدس)، (البحر الميت) واللتين أعاد الفنان رسمهما مرات عديدة].

المقالة الأكثر قيمة وأهمية من وجهة نظرنا هي تلك التي عنوانها (الشاب مكسيم فاروبيوف) والتي كتبها (أ. أ. فيدوروف دافيدوف) (١٩٠٠-١٩٦٩) ونشرت في عام (١٩٦١)، المؤلف في البداية، وقبل كل شيء يعطي لمحة تاريخية لما كتب عن بداعات الفنان (فارا بيوف) في الصحف والمجلات المتنوعة الصاردة قبل الثورة الإشتراكية في روسيا، مشيراً إلى الدور الهام لرحلة الفنان فارابيوف إلى الشرق، وتأثير ذلك على أعماله الفنية من جهة، ومن جهة ثانية، تأثير تلك الرحلة على تاريخ الفن الروسي بشكل عام، حيث كتب يقول: [المجد لفارابيوف، لقد نالت أعماله تقييماً وتقديراً عاليين في عشرينيات القرن التاسع عشر، وذلك بعد الضجة



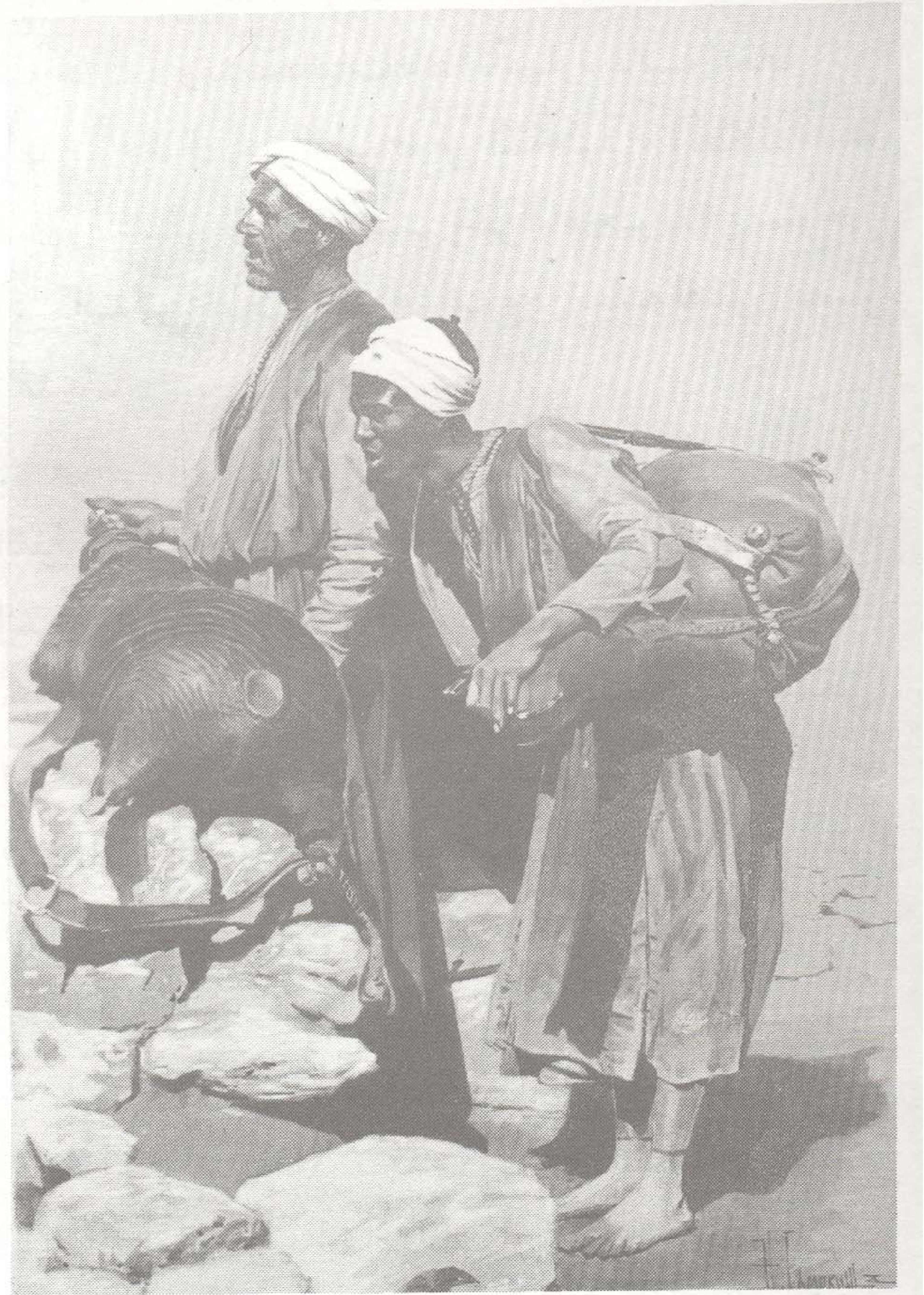
بيتروف خودكين

التي أثارتها رحلته إلى فلسطين، حيث بدأت تظهر في معرض الأكاديمية أعماله الجديدة التي رسمها عن (فلسطين) وبيتربورغ، بيد أنه، مظهراً لنا علاقة النقاد الفنيين نحو ذلك الأستاذ الكبير، فإن [فيودورروف دافيدوف] ينظر إلى أعماله الفنية فقط في إطار فترة زمنية قصيرة، محددة ببداية العشرينيات من القرن الماضي، يعني حتى رحلته إلى فلسطين.

في كتاب [تاريخ الفن الروسي] المتعدد الأجزاء والمطبوع باشراف (إ. ي. غراباريا) (١٨٧١-١٩٦٠) في موسكو بين أعوام (١٩٥٣-١٩٦٩)، يوجد أيضاً تحليل لأعمال (مكسيم فارابيوف) الشرقية، وكعلاقة مميزة لتلك الأعمال، فإنهم يعتبرون هنا مقدرته في بناء الأشكال في التأثير على المشاهد: [«بجو حماسي ولحن رومانسي رائع»].

في عام (١٩٧٥) تصدراً أيضاً مقالة نقدية تاريخية عن أعمال الفنان (مكسيم فارابيوف) كتبها أيضاً (فيودورروف دافيدوف) وقد طبعت في كتابه (الفن الروسي والسوفيتي) والصادر في موسكو عام (١٩٧٥)، في هذه المقالة يتوجه المؤلف من جديد ومرة ثانية إلى أعمال الفنان التي رسمها في فلسطين، ويقم بتحليلها هي خاصة عن غيرها، مؤكداً بأن هذا الفنان يتابع تقدمه وتطوره، [كأعظم ممثل للفن الرومانتيكي في فن تصوير المناظر الروسي].

أما أكثر المقالات عمقاً ودراسة ومتعددة الجانب لأعمال مكسيم فارابيوف الشرقية، نجدها فيما كتبته (ل. برافو- فيرووفا)، والتي عنوانها (يوميات شرقية



نيكولاي ساموكيش

للفنان (مكسيم فارابيوف)، حيث أن الأهمية الخاصة لتلك المقالة، هي أن مؤلفتها تنظر إلى أعمال الفنان فارابيوف الشرقية على أنها جزء لا يتجزأ من مسائل ذلك العصر الثقافية، وهي تعمل محاولة: [حملت فارابيوف إلى محيط أولئك الفنانين، الذين عملوا على تقوية وتعزيز نشوء فن الرومانتيكية].

الترتيب الزمني لرحلات الفنانين الروس المستشرقين إلى الوطن العربي، تقودنا أيضاً إلى اسم فنان روسي آخر هو [دميتري يفيموف] (١٨١٠-١٨٦٤)، فالحديث عن رحلته هذا الفنان نجده في مقالة مجهولة المؤلف، وقد طبعت في عام (١٨٤٠) في مجلة (التقيم الأدبي) (المناخ) وهي بعنوان [منارة التعليم والثقافة المعاصرة]، في هذه المقالة يثمن المؤلف ويقدر عالياً قيمة الآلبومات والأعمال التي رسمها الفنان (يفيموف) في الشرق، ولكنه يخطىء عندما يطلق عليه [الفنان الروسي الرحالة الأول إلى الشرق]، لقد نسي المؤلف أن هنالك فنانين آخرين سبقوا (يفيموف) الى الشرق حيث زار الوطن العربي قبله [مكسيم فارابيوف] وكذلك (أ. و. أورلوفسكي) (١٧٧٧-١٨٣٢) الذي زار إيران قبل ذلك بكثير.

في عام (١٨٤٤- ١٨٤٥) صدر في مدينة (سانكت-بطرسبرغ) ألبوم من الأعمال الفنية عنوانه [فلسطين] وقد اعتمد في تنفيذه على تقنية الطباعة الحجرية، لقد أصدره الأخوان («غريغوري تشينيتسوف») (١٨٠٢-١٨٦٥)، و«فيكانور تشيرنيتسوف» (١٨٠٥- ١٨٧٩)، وذلك بعد عودتهما من رحلتهما التي قاما بها في الوطن العربي وشملت كلاً من مصر وفلسطين وسورية ولبنان، لقد لقيت أعمال هذين الفنانين العناية والاهتمام حتى من قبل الباحثين، والنقاد السوفييت.

فقد كتب الناقد الفني الروسي (غ. ف. سميرنوف) عن رحلة هذين الفنانين في إحدى مقالاته يقول: [بأنه ونتيجة لرحلتهما إلى الشرق، فقد أنتجوا ما يقرب من خمسمائة وخمسون (٥٥٠) رسماً أو عملاً فنياً].

اهتمام علمي كبير تقدمه لنا مقالة كتبها [أ. ليوبارسكي] وعنوانها [شعراء الفولغا على ضفاف النيل] وقد نشرت في مجلة (الفنان) في عام (١٩٦٤)، لقد اعتمد المؤلف في كتابتها على وثيقة مخطوطة كتبها الأخوة [تشيرنيتسوف]، وهي محفوظة الآن في مستودع متحف الوثائق وتتضمن [شرحاً مفصلاً لرحلتهم]، والمقالة غنية بالحقائق التاريخية، التي تتعلق بسير رحلتهم، كما أنها تتحدث عن حياتهم، والظروف الصعبة التي أصدرا بها أوراقاً أو لوحات معينة وهكذا.

في أربعينيات القرن التاسع عشر يقوم الفنان الروسي (اللاتفي الأصل) (فاسيلي تيم) (١٨٢٠-١٨٩٥)، برحلة إلى الشرق، لكننا وبكل أسف لم نستطع العثور على أي مصدر أدبي، أو ثقافي روسي صادر في القرن الماضي يتحدث عن تلك الرحلة أو حتى يشير إلى ما يتعلق بها، ولكن في عام

(١٩٣١) وفي مدينة (تارتو) الإستونية، يصدر كتاب عن أعمال هذا الفنان، وقد تضمن الكتاب رسائل من الفنان كان قد أرسلها إلى أبيه من مدينة الجزائر (الكتاب باللغة الألمانية)، في واحدة من أوائل رسائله لأبيه كتب فاسيلي تيم يقول: [... أنا هنا منذ خمسة أيام، ولكنني استطعت أن أعمل الكثير جداً، وقد أنجزت لحد ما ألبوماً كبيراً من رسوم الأشخاص وبالأسلوب ذاته الذي أرسمه في هذه الأيام].

وفي عام (١٩٥٤) وباللغة الروسية تصدر مقالة صغيرة نوعاً ما، كتبها (ل. تاراسوفا)، حيث نحن من خلالها علمنا بأن الفنان (فاسيلي تيم) قد أنجز في الجزائر: [العديد من الألبومات والرسوم، وهي ذات جودة عالية، كذلك عدة دراسات تصويرية]، وتحمل في مضمونها صفة عامة مشهورة وملخصة لمجمل أعمال هذا الفنان.

ولكن بكل أسف فإن مقالة للمؤلف ذاته عن الفنان (فاسيلي تيم) قد نشرت في كتاب بعنوان [ملخص حياة وإبداعات الفنانين في منتصف القرن التاسع عشر] وقد طبع تحت إشراف (أ. إ. ليونف) في عام (١٩٥٨)، فإن تلك المقالة لم تحتوي على أي جديد عن أعمال (تيم) الشرقية.

هنالك محاولة أكثر جدية لبحث أعمال الفنان (فاسيلي تيم) الجزائرية، وقد نشرت في مقدمة ألبوم لأعمال أعدها (أ. إغليت) وقد حاول فيها إظهار الصفات التي ميزت الفنان، وجعلته أستاذاً رائعاً للرسم المائي، حريته في رسم الوجوه الغير مألوفة]. وقد صدر هذا الألبوم عام (١٩٦٢).

أما عن سير رحلة الفنان [يغفراف سيميونوفيتش ساروكين] (١٨٢١-١٨٩٢) فإننا نجد وثيقة مدونة كشاهد على تلك الرحلة، وذلك من خلال كتاب بعنوان [سيرة حياة الفنانين] الصادر في عام (١٩٥٨)، وفيه كتب (م. ت. كوزمين) مقالة يتحدث فيها بما فيه الكفاية عن رحلة الفنان (ساروكين) إلى الشرق وانطباعاته عنه، وكذلك عن خصائص أعماله المستوحاة من الشرق في بداية الخمسينات من القرن التاسع عشر، حيث ينهي الفنان (ساروكين) تواجده في إسبانيا ويقر التوجه إلى إيطاليا، ولكنه يختار طريقاً من خلال مصر وسورية، وخلال رحلته تلك يرسم العديد من اللوحات، ومنهامائيات منفذة بمهارة عالية للغاية ومن تلك الأعمال [دار الضيافة في القاهرة]، [أطلال مدينة أبو] وقد بقي الفنان، حتى آخر أيام حياته، يستوحي أعماله من خلال مشاهداته ودراساته لفنون مصر القديمة.

فيما يتعلق بما كتب عن فناني روسيا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، الذين زاروا البلاد العربية، فإن أكثر المقالات النقدية تعداداً هي تلك التي تتحدث عن أعمال ذات صلة برحلة الفنان [قسطنطين ماكوفسكي] (١٨٣٩-١٩١٥)، وخاصة تلك التي يعطي مؤلفوها شواهد تفصيلية أكثر، ويأتي في مقدمتها [ألبوم التصوير الروسي] (١٨٩٢) لمؤلفه (ف. إ. بولفاكوف) والمكرس للحديث عن أعمال ذلك الفنان الروسي الشهير.

في عام (١٩١٥) وفي مجلة أبو اللون، ظهرت مقالة نقدية كتبتها (ف. دميتريفا)، تتحدث فيها عن ذلك الفنان أيضاً، في تلك المقالة لا توجد أية إضافات أو شواهد جديدة عن رحلة **الفنان (ماكوفسكي)** إلى الشرق، ولكنها تتضمن تحليلاً لطبيعة، ومهارات الفنان الخاصة، أما أكثر المقالات تسليطاً للضوء على أعمال **الفنان (ماكوفسكي)** الشقية ورحلاته إلى بلاد الشرق الأوسط، فهي تلك التي كتبها (ل. إ. تاراسوف) ذلك في عام (١٩٤٨)، لقد ذكرت المقالة المشار إليها أعلاه عن رحلة الفنان (قسطنطين ماكوفسكي) الثالثة إلى الشرق والتي قام بها في عام (١٨٧٦)، ولكنها لم تتطق مطلقاً ولم تأت بأية شواهد عن رحلتيه السابقتين اللتين قام بهما الفنان إلى مصر في عامي (١٨٧٢-١٨٧٣)، والتي تذكرهما (ي غافريلوفا) في مقالتها التي كتبتها في عام (١٩٦٣)، وتتحدث فيها عن حياة الفنان الذاتية، لقد كتبت تقول: **[نجاح خاص كان قد حققه الفنان في رحلته الثانية، وذلك عندما عاش في (القاهرة) ما يقارب السنة، وعاد بعد ذلك إلى بطرسبورغ، وهو يحمل معه ما يقرب من / ٢٠٠/ مائتي عمل فني ودراسة للوحات قادمة].**

أما عن رحلة الفنان **(نيكولا ماكوفسكي)** (١٨٤٢-١٨٨٦)، - الشقيق الأصغر للفنان **[قسطنطين**

ماكوفسكي]- وعنه رحلته إلى مصر، فإننا نقرأ في مقالة أعدتها (ف. ب. كنيازافا) عن حياة الفنان، وقد طبعت في كتاب (الفن الروسي. ملخص حياة وإبداعات الفنانين] الصادرة عام (١٩٦٢)، حيث نجد فيها وصفاً لتلك الأعمال، التي كان الفنان قد أنتجها بعد رحلته إلى الشرق.

أما فيما يتعلق برحلة الفنان [**أليكسي بيتروفيتش بوغوليوبوف]** (١٨٤٠-١٩١٤)، إلى الشرق، فإن الشواهد والكتابات عن ذلك تكاد أن تكون شبه معدومة تقريباً، عدا ما ذكره ونوه عنه، وبشكل عابر، وسطحي جداً (غ. كوجيفنيكوف)، وذلك عندما ذكر ملاحظاته، وانطباعاته عن العديد من الرحلات ومن ضمنها رحلته على طول شواطئ البحر الأبيض المتوسط، وذلك عندما قال: بأن هذا الفنان قد عبر [في العديد والمتنوع من الدراسات، المنفذة عادة على قطع صغيرة الحجم من أخشاب خاصة]، لكن المؤلف لم يتحدث ولم يتطرق إلى ذلك اسم أي بلد من البلاد التي زارها الفنان [بوغوليوبوف]، بل فقط فإن تلك الرسوم المحفوظة في مستودعات المتحف الروسي الحكومي بمدينة (بطرسبورغ) والتي تم تنفيذها في مدينة الجزائر، وهي وحدها التي تسمح لنا التأكيد بأن هذا الفنان الروسي كان قد تجول على طول سواحل شمال أفريقيا.

مما لاشك فيه أن أكثر ما كتب عنه في الأدبيات الثقافية الفنية وبما يتعلق بالمستشرقين الروس، هي تلك التي تسلط الضوء على رحلات الفنان الروسي الكبير (فاسيلي دميتريفيتش بالينوف (١٨٤٤-١٩٢٧)، وهذا ليس بغريب، إذا عرفنا أن ما أبدعه هذا الفنان من أعمال فنية كان نتيجة لمعرفته واطلاعه الجيد بحياة الشرق، لقد جذبت أعماله إليها وبشكل غير عادي معاصريه، بل يمكن القول حتى مشاهدي أعماله من الأجيال اللاحقة.

من بين المصادر الأدبية، التي تتحدث عن إبداعات الفنان (بالينوف)، ومما يهمنا ويجذب انتباهنا أكثر من غيره هو كتاب بعنوان [ف. د. بالينوف] (رسائل، يوميات، مذكرات) وقد صدر عام (١٩٥٠) وأعدته (ي. ف. ساخاروفا)، لقد جمعت المؤلفة في هذا الكتاب مواداً، تتحدث، وبشيء من التفصيل، عن رحلة الفنان إلى الشرق، وعن تلك الأحاسيس والمشاعر، التي تولدت عنده والأفكار التي أيقظتها، ولدتها تلك الرحلة عند الفنان بالينوف.

المصور السوفييتي [فاسيلي نيكولا يفيتش ياكوفليف] في كتابه [فنانون روس عظماء] الصادر في موسكو عام (١٩٥٢)، ضمنه بحثاً مخصصاً لإبداعات الفنان (بالينوف)، حيث كتب فيه عن رحلته إلى الشرق كما أنه قيم مجموعة من أعماله، وهكذا فقد اعتبر المؤلف أن: [. . . الفنان في لوحاته الدينية قد أولع أكثر ليس بالحقائق الإنجيلية، بل بجمال المدن الشرقية الغربية، والوجوه واللباس الفريد في نوعه والغير مألوف بالنسبة إليه].

إن ملاحظة الفنان (ياكوفليف)، قد دحضت من قبل العديد من الباحثين الفنيين، الذين تلوه، والذين بحثوا في أعمال الفنان (بالينوف)، فهذا مثلاً الناقد (فيودوروف- دافيدوف)، قد كتب بعدل وإنصاف يقول: [بين تلك المواضيع المختلفة التي عمل الفنان في باريس دراسات لها، كانت هنالك واحدة من الأعمال ومن أكثرها اعتياداً بالنسبة إليه، موضوع [المسيح والخاطئة] (اللوحة رقم٢)، فإنه لم يتركها وشأنها كغيرها من المواضيع، بل استمر يفكر بها، حتى أنه عمل لها العديد جداً من الدراسات]، مقدراً بعد ذلك إبداعات الفنان الأساسية، فإن المؤلف يشير إلى ذلك بقوله أنه: [. . . في حقيقة الأمر لم يستطع القول عن السيد المسيح، أي شيء أكثر من ذلك، عندما قال عنه بأنه كان إنساناً حكيماً وعادلاً، فالمضمون التجريدي كان متقارباً شكلياً من حيث فهم الموضوع إلى النزعة التقليدية في الفن، فبمقدار ما تقودنا الواقعية هنا إلى السؤال عن المضمون، فإنها تقودنا إلى السؤال عن الشكل، من حيث الصدق الظاهر في التعبير، بمقدار ما استطاع هو الموافقة مسايرة التقاليد الأكاديمية التاريخية في التصوير].

مما لاشك فيه فإن بحثاً هاماً وعلى درجة كبيرة من الجدية والإهتمام تقدمه لنا [ت. ف. يوروفا] وذلك في عام (١٩٦١)، حيث قدمت لنا بحثاً تحليلياً، دقيقاً للغاية، لتطور إبداعات هذا المصور الكبير، وعلاقته

بالمواضيع ذات الصلة بالمسائل الروحية، التي شغلت فكره، - لقد كانت هذه الأمور أساساً قوياً في البحث العلمي لتلك الناقدة الفنية، وفي سياق الحديث عن رحلة الفنان فاسيلي بالينوف إلى الشرق، فإن كاتبة سيرته الذاتية، كانت تعتبره مولعاً بشكل خاص بأفكار لوحته (المسيح والخاطئة)، بل إن ولعه هذا قد خيم وشمل مجالاً آخر أساسي ألا وهو مجال (العمارة)، كما أن (يوروفا) تعي انتباهاً كبيراً لأعمال الفنان التي تؤلف سلسلة عنوانها [من حياة المسيح].

عن عمل الفنان (فاسيلي بالينوف)، وعن لوحته الرائعة (المسيح والخاطئة)، كتب تلميذه الفنان قسطنطين كاروفين (١٨٦١-١٩٣٩)، في كتابه الذي أعدته ونشرته عنه (ن.م. ماليفا) وعنوانه [قسطنطين كاروفين، حياته وإبداعاته] وقد صدر في موسكو عام (١٩٦٣)، في هذه المذكرات إحساس بطبيعة العلاقة السلبية بين الفنان (كاروفين) وأستاذه (بالينوف) ذات المواضيع الشرقية والتاريخية القديمة، مثال على ذلك ما كتبه بقوله: [أنا مثلاً لم أفهم تماماً، لماذا مثل هذا الفنان الرائع، الماهر برسم المناظر والطبيعة الروسية، يغرم هكذا في رسم مواضيع تاريخية قديمة، ويعمل لوحة كبيرة مبنية على موضوع من الإنجيل، فباعتقادي لأنه كان من الشائع وقتها رسم لوحات كبيرة]، لكن ومن خلال مذكرات (كاروفين)، فإننا نعلم بأن (بالينوف) كانت باستمرار تقلقه، وتشغل باله، لوحته هذه والأراء التي يسمعها من الناس عنها، كما أننا نتعرف على تفاصيل كثيرة ودقيقة عن تلك المرحلة الإبداعية، يخبرنا عنها تلميذه (كاروفين).

من أجل كتاب [الفن الروسي. ملخص حياة وإبداعات فناني النصف الثاني من القرن التاسع عشر]. والصادر في عام (١٩٧١) في موسكو، توجد مقالة ملخصة عن حياة الفنان (ف. د. بالينوف)، كتبها (أ. إ. ليونوف) حيث يلفت انتباهنا فيها، نحو إمكانية جديدة في قراءة لوحة الفنان (بالينوف) الكبيرة فيقول: [«... إن لوحة بالينوف (المسيح والخاطئة) تحتل مكاناً خاصاً، فهي من الناحية اللغوية الأسطورية للإنجيل، فإنها تتحدث عن إذلال وإهانة النساء، وكذلك عن وجود عدم المساواة في الفضيحة النسائية».

في مقالة كتبت من أجل مقدمة لألبوم بعنوان [متحف دار ف. بالينوف الحكومي]، كتبتها (ن. ن. غرومولينا) بالتعاون مع (ف. د. بالينفا) فقد اعتبرتا فيها بأن فكرة لوحة (المسيح والخاطئة) قد استمر الفنان (بالينوف)، يعمل بها ويطورها، ما يقارب العشرين عاماً]، لكن وكما قال (أ. إ. ليونوف)، فإن هؤلاء المؤلفون يعتبرون، أن الصدى الأخلاقي والأدبي الذي أسفرت عنه تلك اللوحة [هو نشر دعاية حماسية في الدفاع عن حقوق النساء]

في دليل معرض الفنانين (ي. أ. لانسيريه) (١٨٤٨-١٨٨٦)، والفنان (أ. ل. أوبيرا) أعده وقدمه (ن. ب. سابكو) وأصده في عام (١٨٨٦)، فإننا نجد بعض الحقائق، التي تتحدث عن أحد هذين الفنانين، ألا وهو (ي. أ. لانسيريه) بأنه سافر إلى بلاد الشرق العربي، لقد كتب المؤلف يقول بأنه خلال رحلته في أوروبا فقد كان النحات لانسييه، [... في الجزائر، شتاء عام (١٨٨٣)، وذلك من أجل أن يستعيد الفنان بعض صحته وعافيته، وكذلك من أجل إجراء بعض الدراسات لأشكال العرب، وذلك ليستعين بها في تنفيذ بعض الأعمال النحتية البرونزية، والتي كان الفنان قد وقع عقداً على تنفيذها قبل ذلك مع صاحب معمل اسمه شوبين]، حيث نجد قائمة تضم أسماء أعمال نفذها الفنان (لانسيريه) وهي تضم أحد عشر عملاً فنياً من الواضح جداً أن الفنان قد أنجزها خلال رحلته تلك إلى الجزائر.

في مقالة عن حياة ذات النحات (لانسيريه) تعود لعام (١٩٧١)، قد كتبها (إ. شميدت)، فإنه من حيث الجوهر لم يضعف كاتب المقالة أي جديد، لما كتب عن الفنان سابقاً، وذلك خلال المئة عام المنصرمة، وذلك فيما يتعلق بلوحاته وأعماله ذات المواضيع الشرقية العربية.

أما عن رحلة الفنان (ف. ف. فيريشاغين) (١٨٤٢-١٩٠٤)، إلى فلسطين، فإننا نستمد شواهدنا عنها من خلال سيرة حياة الفنان والتي كتبها وأعدها لنا (أ. ك. ليبيديف) وقد صدرت في عام (١٩٧٢)، لقد



مارديروس ساريان

اعتبر المؤلف أن: [واحدة من مهمات هذه الرحلة كانت هي من أجل جمع مواد، ودراسات للوحة بعنوان [الإعدام على الصليب عند الرومان، فالرحلة إلى فلسطين، كانت قد قررت من قبل الفنان أملاً في التعريف أكثر على الموضوع الذي كان يشغل باله، مثل فلسطين- كواحدة من أقدم مراكز المسيحية].

في كتاب آخر أكثر حداثة صدر في عام (١٩٨٧) ولذات المؤلف ولكن بالتعاون مع مؤلف آخر هو [أ. سالودوفنيكوف] يشير المؤلفان إلى أنه: [في عام (١٨٨٤)، سافر الفنان فريشاغيين إلى سورية وفلسطين]، لكننا في هذا البحث لانجد أية شواهد أو دلائل تتحدث عن وجود الفنان (فريشاغيين) في بلاد الشرق الأوسط، بل اهتمام المؤلفين بالأعمال واللوحات التي رسمها الفنان في تلك الرحلة، كما أن صفحات هذا الكتاب، تتضمن مجموعة من التحليلات، لأعمال مشهورة لهذا الفنان مثل [العائلة المقدسة] و[بعث المسيح]، كذلك نجد ذكراً لأعمال أخرى لها صلة بتلك الرحلة، لقد كتب المؤلفان يقولان: [بعد رحلة الفنان (فيريشاغين) إلى الشرق الأوسط فإنه أنجز العديد من اللوحات، التي تعبر عن أحداث تاريخية وعن هياكل أو آثار معمارية، ومنها [حائط سليمان] و[في القدس- المقبرة الملكية]. (وهاتين اللوحتين مرسومتين في أعوام ١٨٨٤-١٨٨٥).

أما عن أعمال الفنان (ي.م. تاتيغوسيان) (١٨٧٠-١٩٣٦) ورحلته إلى البلاد العربية، يذكر لنا

(ر. درامبيان) في مقالته التي كتبها كمقدمة لدليل معرض ضم أعمال الفنان وأقيم بمناسبة وفاته عام (١٩٣٨). فقد كتب يقول: [في عام (١٨٩٩) قام الفنان تاتيغوسيان وبرفقة الفنان (فاسيلي بالينوف) برحلة لأول مرّة إلى منطقة الشرق الأوسط، وإلى فلسطين بالتحديد، ونتيجة لهذه الرحلة، أنجز الفنان سلسلة من الأعمال واللوحات، التي لها علاقة مباشة بتلك المناطق التي سمحت له الظروف أن يتواجد فيها]، بعد ذلك نحن نجد هنا ذكراً لرحلة الفنان [تاتيغوسيان] الثانية، التي قام فيها بزيارة لفلسطين وذلك في عام (١٩١١).

أما عن رحلة الفنان الوسي [بيتروف - فودكين] إلى الشرق، فإننا نجد ما فيه الكفاية في الكتب الفنية المتخصصة، ففي المقالة التي كتبتها (أ. راستيسلافوفا) في عام (١٩١٦)، تتحدث الكاتبة عن حياة الفنان، ونجد فيها شواهد كثيرة عن رحلته إلى الجزائر، لقد كتبت المؤلفة تقول: [بعد حياة في باريس دامت سنتين، سافر الفنان إلى الجزائر، ومن ثم ذهب إلى أبعد من ذلك نحو الجنوب، إلى الصحراء]. وتضيف بعدها: [ومما قاله الفنان (بيتروف- فودكين) نفسه أن أفريقية أعطتني الإلهام، فهناك وجدت نفسي].

شواهد وتفصيلات أكثر عن رحلة الفنان (بتيروف فودكين) يقدمها لنا في وقت متأخر [يو. أ. روساكوف] وذلك في النبذة التي أعدها عام (١٩٧٨)، وتناول فيها حياة الفنان (فودكين) حيث نقرأ فيها: [... مجموعة لا يستهان بها من الدراسات المائيات (أغلبها دراسات سريعة بقلم الرصاص، وقد طليت بالألوان المائية) كان الفنان قد نفذها خلال رحلته إلى شمال أفريقية والتي دامت ثلاثة أشهر، في بعض الأحيان ابتعد الفنان في هذه الأعمال عن موضوع الانسجام والمرونة، حيث أصبحت عنده في المرتبة الثانية، بالنسبة للهدف العملي الخالص، الذي يسعى إليه، فقد رسم الوجوه، والاشكال، والهياكل العربية، والخصائص النموذجية للسكان العرب الجزائريين، وأحياناً الأثاث الداخلي للبيوت أي المفروشات].

مقالة أكثر حجماً واتساعاً عن حياة الفنان (بيتروف فودكين)، كتبها أيضاً (ي. أ. روساكوف)، عام (١٩٨٦)، حيث نجد فيها أيضاً، مجموعة جديدة من الشواهد والدلائل، وهي أكثر دقة حيث تتضمن تصحيحاً لبعض الأمور والمسائل التي تهمنا، فقد كتب المؤلف قائلاً: [في شهر نيسان وحتى حزيران من عام (١٩٠٧)، فإن (بتيروف- فودكين) يقوم برحلة مدتها شهر في شمال أفريقية (الجزائر، تونس)]، وبعد نظرة وبحث عميقتين لتلك الأعمال، التي نفذها الفنان نتيجة لرحلته تلك، فقد كتب المؤلف يعبر قائلاً: [بغض النظر عن النجاح الباهر لهذه الأعمال، في تلك الفترة في بطرسبورغ، ففي الوقت الراهن وفي سياق الحديث عن جميع أعمال الفنان (بتيروف- فودكين)، فإن أعماله هذه لا تظهر أية أهمية خاصة، كما أنه من الواضح بأنها أقل جمالاً وروعة عن أعماله الافريقية)، إن هذه الملاحظة الأخيرة تظهر لنا الكثير من الجدل، وهذا ما شوف نتحدث عنه في ختام هذا الملف.

التقييم الموضوعي والهام لدور رحلة الفنان «مارد يروس ساريان» (١٨٨٠-١٩٧٢)، إلى الشرق وتأثير ذلك على إبداعاته الفنية، فإنه من الطبيعي أن تقدمها لنا مذكرات الفنان ذاته، ففي كتابه الذي كتبه بخط يده وعنوانه [من حياتي] وصدر عام (١٩٨٥)، يعطي الفنان فيه وصفاً ملوناً زاهياً لرحلته تلك إلى الشرق العربي، حيث نجد فيه عناية خاصة بالباب الثالث منه، هو بعنوان [رحلة في مصر] حيث يقدم فيه مواداً غنية وحقيقية عن تلك المرحلة من حياته.

عن رحلة الفنان (مارديروس ساريان) إلى البلاد العربية يقدم لنا (أ. كافينسكي) في كتابه [فيرنيساج] والذي طبعه في عام (١٩٧٤) يقدم لنا شواهد كثيرة ممتعة، متحدثاً عن إبداعات الفنان التي أنتجها بعد تلك الحلة كتب المؤلف قائلاً: [الأسس الفنية للأشكال الخاصة بتلك المجموعة، تنحصر في محاولة تصوير أرض الميعاد بالنسبة للحرية الإنسانية وسعادتها، وذلك العام السعيد والرائع، للحالة الواقعية للحياة في مصر وتركيا وإيران في بداية القرن الحالي، طبعاً بحال من الأحوال فقد كان يهدف إلى فكرة الجنة الأرضية، لكن الفنان (ساريان)، لم يصدر تحقيقاً صحفياً، بل كتب حكاية، وملخصاً لميزات الطبيعة، والحياة المعاشية في منطقة الشرق الأوسط، مستفيداً هناك فقط من المواد الطبيعية، التي كان يمكن الأخذ منها وتحويرها كما أنها



فاسيلي فيريشاغين

وثائق دقيقة معبرة لايمكن إطلاقاً تناسيها».

مقدراً تقديراً عالياً المرحلة الاستشراقية في إبداعات الفنان (ساريان) ودورها في تشكل الخط الابداعي لهذا الفنان الكبير المصور، فإن باحثاً آخر هو (ر. درامبيان) يعتبر أن: [المرحلة الشرقية عنده قد أبدلها با «الحكاية أو الأسطورة] في هذه المرحلة الجديدة الغزيرة الإنتاج، فقد تمكن من كشف وإبراز شخصيته الفنية المتميزة، عندها وبالذات ولد الفنان ساريان].

تلك كانت أهم المؤلفات الأساسية التي تعطي شواهد حية عن رحلات الفنانين الروس إلى البلاد العربية وعلى امتداد القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لقد بحثنا ونظرنا في أكثرها أهمية والتي كشفت لنا وساعدتنا أكثر من غيرها في هذا الموضوع.

للبحث بقية

المرفقات:

١ - مكسيم فارابيوف «منظر عام للقدس» زيت على قماش، قياس (٥, ١١٠X ١٨٣) سمعام (١٨٣٦)، موجودة في متحف تريتيا كوف الحكومي بموسكو.

٢ - فاسيلي بالينوف «المسيح والخاطئة» زيت على قماش، قياس (١٢٥ X ٦١١) عام (١٨٨٨). موجودة في المتحف الروسي الحكومي - بطرسبورغ (لينينغراد سابقاً).

أهم المراجع:

١ - «الوطن العربي في إبداعات الفنانين الروس في القرن عشرين» رسالة دكتوراة د. عبد اللطيف سلمان - لينينغراد (١٩٨٨).

٢ - «تاريخ الفن الروسي» بإشراف (م. غ. ماشكوفتسيفا و أ. ف. كورستينا) موسكو ١٩٥٧.

٣ - الفن الروسي «نبذة عن حياة وإبداعات الفنانين في النصف الأول من القرن التاسع عشر» باشراف (أ. ا. ليونفا.) موسكو (١٩٥٤).

٤ - الفن الوسي «نبذة عن حياة وإبداعات الفنانين في منتصف القرن التاسع عشر» بإشراف (أ. ا. ليونوفا) موسكو (١٩٥٨).

٥ - الفن الروسي «نبذة عن حياة وإبداعات الفنانين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر»، جزأين بإشاف (أ. إ. ليونوفا). موسك (١٩٦٢-١٩٧١).

رامبرانت

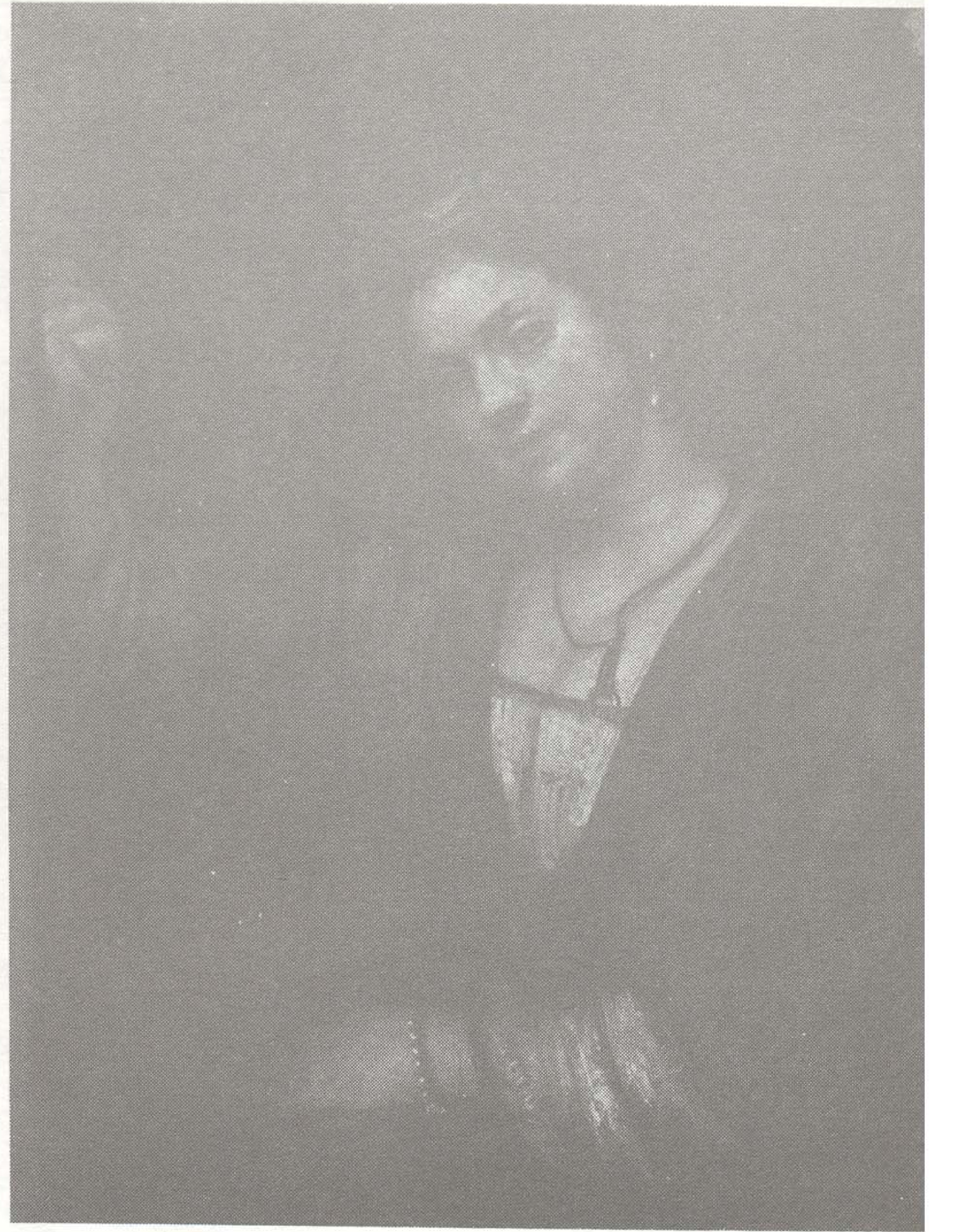
ترجمة : أندريه مورال
تعريب : بطرس خازم

مقدمة :

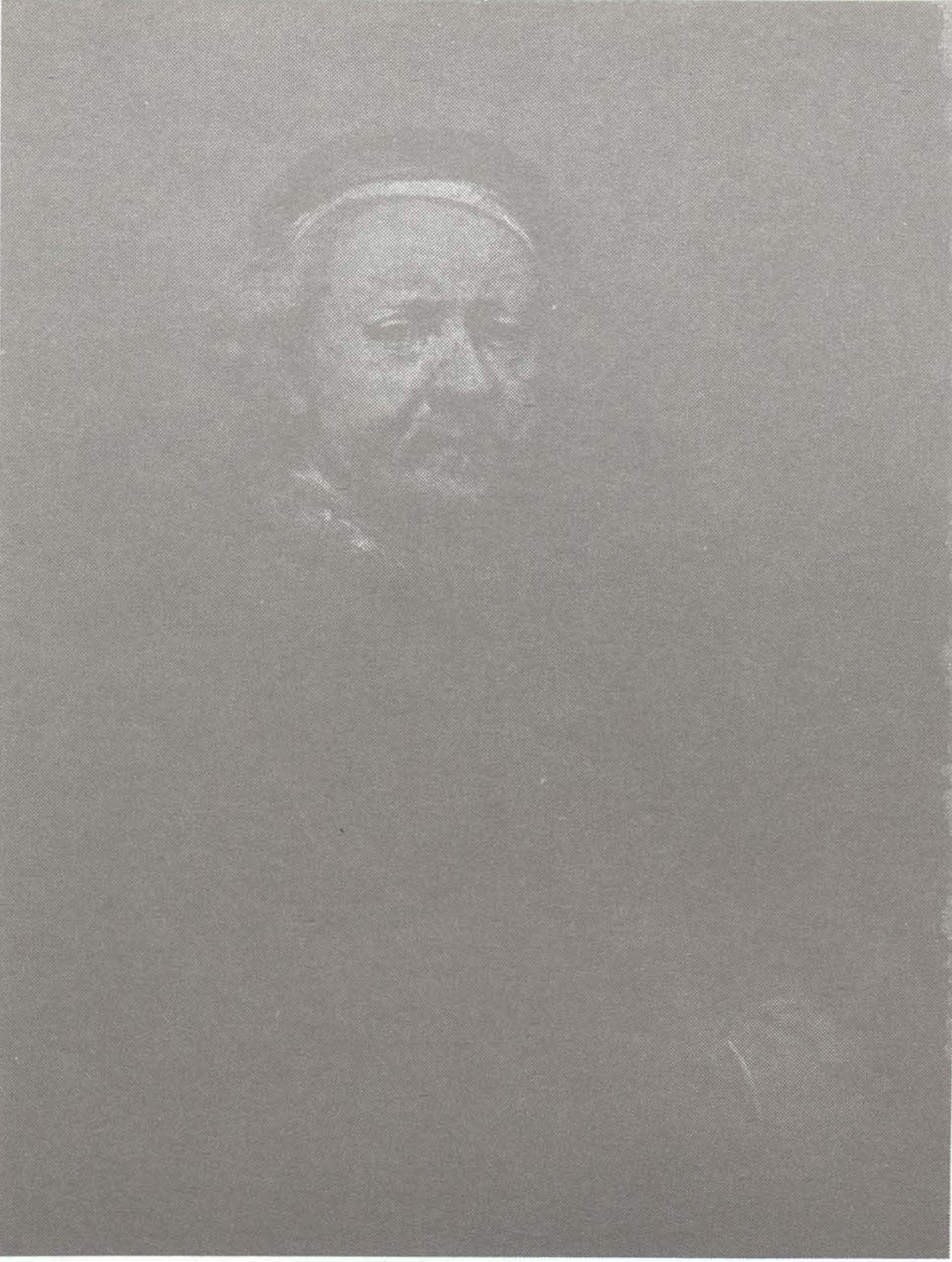
كان (رامبرانت فان ريجن)، لا ريب، أعظم مترجم للشخصية الانسانية في تاريخ التصوير، وعبر عمل طويل كثير الانتاج. والاهتمامين الغالبين كانا : تصوير الشخصيات، ومواضيع قصص الكتاب المقدس، واستطاع في الوجه الانساني، وعلى الأقل وجهه، الذي ماتزال له أكثر من ستين لوحة ذاتية موجودة، أن يدرس الملامح، والشخصية، والطبع ؛ بينما زوّده الكتاب المقدس. بمواضيع لاحصر لها، والتي من خلالها تمكن أن يكتشف العواطف الانسانية القوية، لقد رأى (رامبرانت) في قصص الكتاب المقدس نتاج خبرة إنسانية، وأكثر من أي فنان آخر، ترجم هذه القصص بجرأة، وبرموز إنسانية غير مثالية، وعلى حد سواء بقراءته للكتاب المقدس ؛ لون رؤيته للطبيعة الانسانية الى درجة جديرة بالاهتمام، وتكاد تقرأ الكثير من شخصياته على أنها تأملات، والتي بدت غالباً، وكأنها تحمل نفس الوزن من الحس الأخلاقي، كما في لوحاته أنبياء العهد القديم.

وأعد لأوصاف الطبيعة الانسانية هذه، تقنية خاصة عالية دفعت بامكانيات مادة التصوير الزيتي الى مدى غير عادي، ويبقى، في لغة التقنية، أعظم فرد في القرن السابع عشر، وهو الوريث الطبيعي للفنان (تيسيانو) (١٤٨٦ ـ ١٥٧٦)، الممثل الأعظم للقرن السادس عشر.

هذا ولا نستطيع أن نفصل محتوى لوحاته عن أسلوبه، فتعليقاته غير المباشرة على الحياة الانسانية، والزمن، والعصر، والخبرة التي تتطلب تجارب في المادة اللونية التي خطت به الى تجاوز المفردات المعاصرة، وكما أن موقفه في موضوعه تعمق مع الزمن، كذلك سارت تقنية باطراد نحو التفرد، إلى الحد الذي خطا به، في سنينه الأخيرة، مبتعداً كاملاً عن أساليب زمانه التقليدية.



رامبرانت - هندريكا ستوفل



رامبرانت - الفنان بريشته

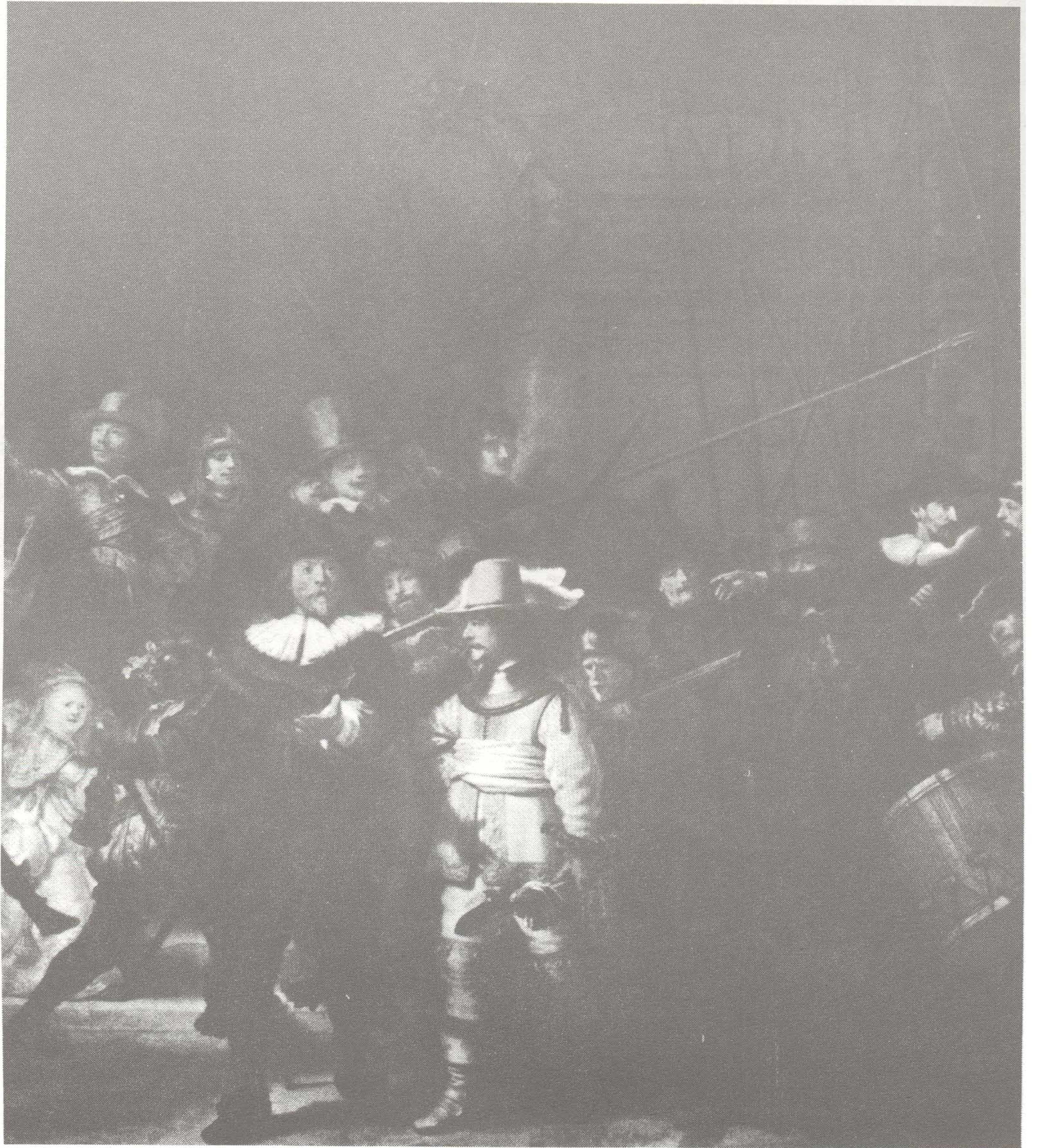
الفتى رامبرانت:

ولد رامبرانت في ليدن في الخامس عشر من حزيران عام [١٦٠٦] في بداية ماكانت هولندا آيلة إليه من حقبة سلام ورخاء، وقبل ذلك بثلاث سنوات، وقعت معاهدة الإثني عشر عاماً مع اسبانيا، والتي بنتيجتها تأكد اعتراف اسبانيا باستقلال الجمهورية الهولندية، وإنهاء أوزار الحرب الطويلة التي كانت قائمة بينهما.

وهكذا ولد (رامبرانت) في وسط شاب نسبياً، ومنفتح على الثقافة؛ وقد اتخذ قراراً بمعارضته الناجحة لقوة أكبر، ذي اقتصاد حيوي، ومتحرر نسبياً في ممارساته السياسية والدينية، وكان إبناً للطحان [هارمن ڤان، ريجن].

لقد أخذ الأب اسم العائلة من المطحنة، الواقعة على ضفتي نهر الراين القديم خارج مدينة (ليدن)، وكان الابن الثامن من تسعة أطفال، وصل منهم أربعة فقط الى سن الرشد، مع أن (رامبرانت) كان عليه فيما بعد أن يتزوج داخلاً صف نبلاء أمستردام الأثرياء مشاركاً إياهم مشاركة كاملة في عالم العاصمة الثقافي، والفني، لقد احتفظ عبر حياته باللامبالاة، وعدم الصبر مع الجماليات الشعبية فخان بذلك أصوله المتواضعة. وقد ذكر [فيليپّو بالدينوتشي] بالكتابة عنه شاكياً قائلاً بأن: [ذا الوجه الشعبي القبيح، والذي به يذَمّ، كانت تصحبه ثياب مهملة وسخة، وعادة مسح فراشيه بثياب التي يلبسها، ويقوم بأشياء أخرى على نفس المنوال].

التحق بجامعة (ليدن) في سن الرابعة عشر، وهي خطوة غير عادية لواحد من طبقته؛ وربما كان ذلك إشارة الى تمتعه بذكاء استثنائي، وميله للتصوير، على أية حال، استوجب أن يكون مالكاً لزمامه من قبل، فلم يلبث أن ترك الجامعة بعد أشهر قليلة فقط، ليصبح تلميذاً لمصور



رامبرانت - الخفارة الليلية

محلي يدعى [جاكوب ڤان سوانبورغ]، الذي اختص في رسم الشخصيات، ووصف الجحيم وفق التقليد الذي اتبعه [هيرونيموس بوش] (١٤٥٠-١٥١٦) هذا ولا نجد أي تأثير لهذا الفنان على أعماله (رامبرانت) التي تلت ذلك.

لم يكد يحل عام ١٦٢٤ على (رامبرانت) حتى نفذ صبره، بلا ريب، من الطبيعة المحلية كخلقات ليدن الفنية، فقضى ستة أشهر في مرسم فنان امستردام الارستقراطي [بيتر لاستمان]، واجتمع، ولأول مرة، بشخصية فنية رفيعة المقام، لقد تمرَّن [لاستمان] لدى الفنان الفلمنكي التأنقي [كورنليس كورنليتس ڤان هاريم]، وقضى بعض الوقت في روما حيث ألف فن [آدم إلشايمر] (١٥٧٨-١٦١٠)، ولدى طليعي مصوري الباروك الجنوبيين، واختص بمواضيع الكتاب المقدس، والمواضيع الأسطورية، وجمع أسلوبه بين ألوان السطوح اللامعة، والاسلوبية الكلاسية للتأنقيين الفلمنكيين، مع موقف واقعي قوي لمادة الموضوع، وترك انطباعاً عميقاً في نفس الفتى الفنان.

إن اهتمام (رامبرانت) بمواضيع الكتاب المقدس، وتصوير الشخصيات الواقعي، بالاضافة الى ميله للمواقع

الغربية، والرومانسية، والى وضع تفاصيل الزخارف والنقوش في اللباس، وكان الدافع لهذين الموضوعين اتصاله بـ (لاستمان) واللوحات التي نفذها عند عودته الى ليدن تعكس هذا الدين، فأعمال من مثل: اتهام طوبيا لحنة في سرقة الجدي، إن اللوحة تعرض اسلوباً يكاد يكون معظمه واقعي شديد التأكيد، رغبة منه في تصوير التعبير والايماءات الدقيقة لتنقل العاطفة، .وهي طريقة [لاستمان].

تقنية الظل والنور:

إن التأثير الآخر الغالب على أسلوب (رامبرانت) الظاهر، كان أسلوب مدرسة (أوترشت)، والتابعون الهولنديون للفنان الايطالي [كارفاجيو]، والذي عمل معظم وقته في روما، ونابولي في بداية القرن، [ميشال أنجلو كارفاجيو] (١٥٧٥-١٦١٠) الذي أبدع أسلوباً شديد الخصوصية في التصوير، يجمع بين الواقعية الريفية الواضحة، مع تباينات عنيفة في الظل والنور، والتي نقلت انطباعاً لدراما عميقة.

تدعى هذه التقنية [كيارسكورو] (حرفياً، النور والظلام)، اقتبسها الفنانون في كل أنحاء اوربا، وأصبحت المعلم الاسلوبي الغالب لتصوير القرن السابع عشر.

تبنى [الأتورترشتيين] «أسلوب كارافاجيو» نفس تأثيرات الظلام العميقة، ولكنهم مالوا الى استعمالها في مواضيع أقل عنفاً من [كارفاجيو] نفسه، فالفنان [غريت فان هونتورست] بلوحته [المسيح أمام رئيس الكهنة] يظهر هذا الاسلوب بجلاء ويوضح أيضاً الاتجاه العام لإدخال نوع من الضوء، وغالباً مايكون شمعة مشتعلة في التكوين كمصدر ضوء أساسي.

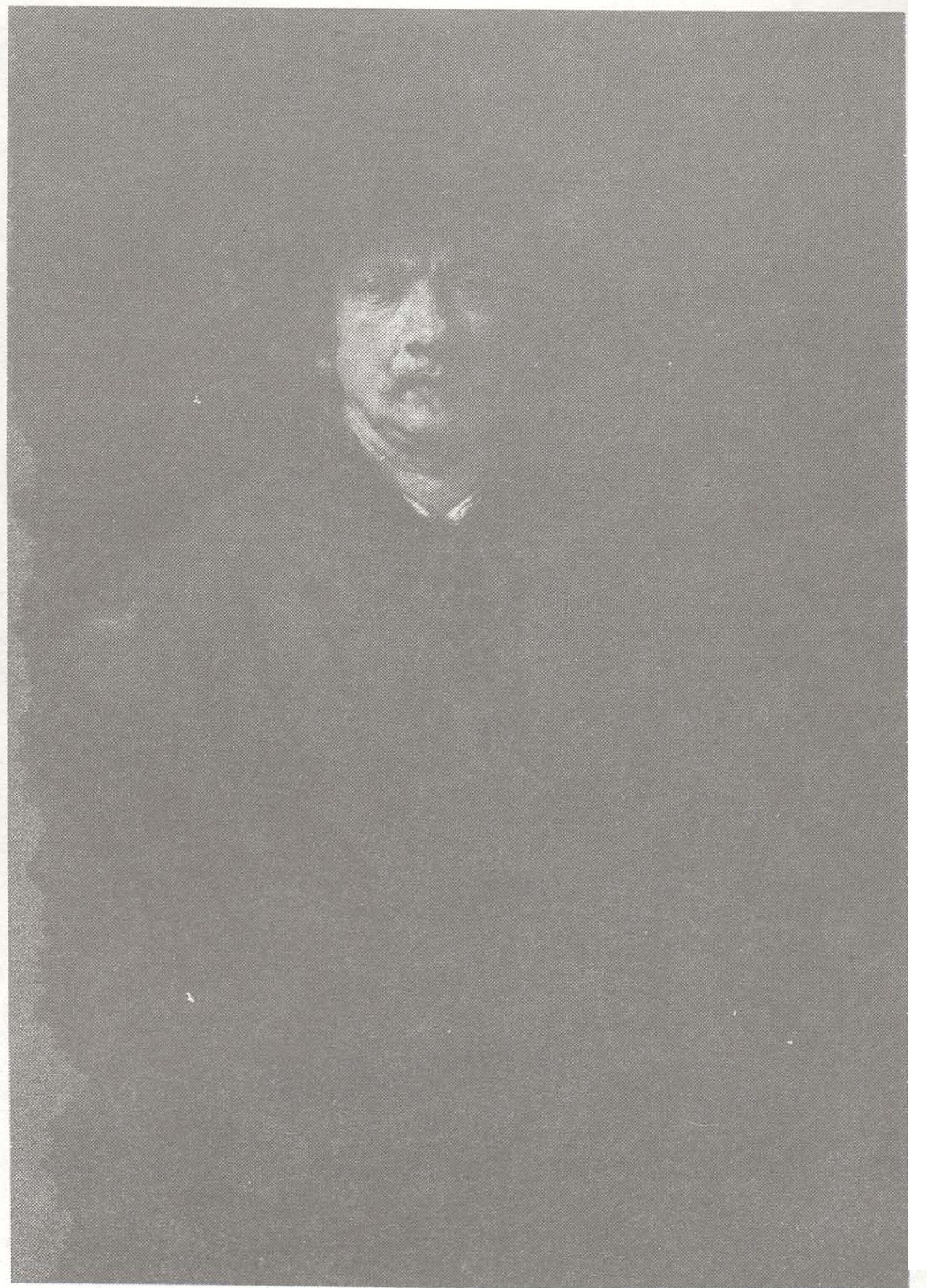
وتبنى (رامبرانت) تقنية (النور والظل) بأعماله الاولى، واستمر بها بقية حياته لتكون أداة التعبير الرئيسة لعمله، لقد عرف فيها الضوء الظليل، في مدخل البناء المعتم كبئر عميقة، أو في الظلمة، التي تضيئها ومضة تخبو لأنصاف الدرجات اللونية، والانعكاسات، قوي الإيحاء والرمز، والقدرة على خلق حالة نفسية خاصة، ويقدم عوالم فكر، ومشاعراً أبعد من السطوح، الماسحات



رامبرانت - وجه ابنه تيتوس

رامبرانت - العائلة المقدسة





رامبرانت - يرسم نفسه

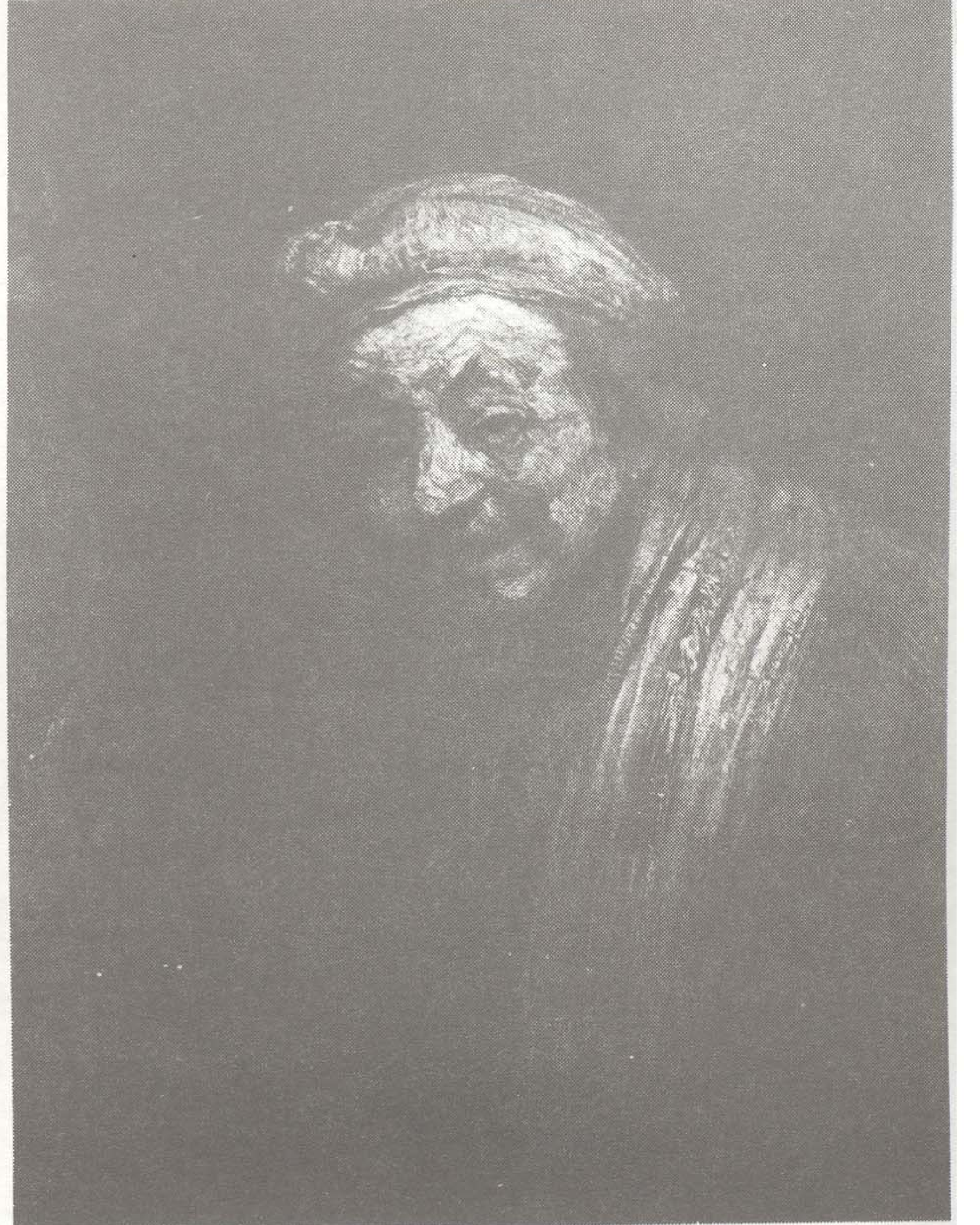
رامبرانت - يرسم نفسه كالقديس بولس



الواقعية لعالم المادة، فبشخوصه التي ترفل بلبوس من عباءات الظلال، وأنصاف الأنوار، خلق نقلة للانتباه من العالم الملموس ذي المواضيع المدركة، الى عالم الأرواح، والمشاعر اللاملموس، وتقررت تقنية تصويره الفنية بجلاء باختياره لاسلوبه، واصطفاؤه المبكر للتصوير بالتقدم المتدرج الى النور، بادئاً العمل بتبطين لوحته بلون بني غامق متسق، وجميل، ويبني غالبية أشكاله، بدرجات تزداد باطراد نحو الفاتح منتهياً بالألوان الأكثر إشراقاً، (توجد، في عمل (رامبرانت) بوجه عام أرق مساحة لونية، في أشد المساحات قتامة، وأكثرها سماكة في المساحات الأكثر إشراقاً]، ونستطيع أن نرى مدخله التجريبي الشجاع حين أنجز باكورة صورة الذاتية حوالي عام [١٦٢٩]؛ حيث ترتمي الظلال فوق الوجه لتخفي التعبير فعلياً، وهي سابقة لم يحاولها أي فنان قبله، وهو يجرب أيضاً تأثيرات مختلفة لملمس السطح المرئي.

فالفرقان التعبيريان بين تصوير لون قبة القميص، السميك الخشن، وبين لون السترة الرقيق، فلقد إنجزت الخلفية، بمر فرشاة مثقلة بدهان جاف، على الخلفية الأشد قتامة، تاركاً للمساحات القاتمة بالظهور عبر نقرات غائرة تركتها شعرات الفرشاة، ويخلق بذلك حسن لسطح حومض، فعقصات الشعر الحرون، الأشعث قد أحدثت جزءاً منها آلة كليلة، ويحتمل أن يكون ذنب الفرشاة الخشبي لينقش الخطوط خلال الطبقة العليا من الطلاء، وليكشف الطبقة التي تحتها.

إن معالجة خشنة، وقوية كهذه، ونقصاً متعمداً للإنهاء، يتمم تصوير الشخصية (البورتريه) بواقعية عنيدة، وغير مزينة، ويبدو (رامبرانت) في هذه النقطة، مبالغاً في أسلوبه الخشن، وطبيعته غير المرتبة، والانطباع السريع المبدع، الغائق القوة، والمزاج العاطفي الخاص، الذي كان يحاول به صاحبه، أن يهزأ بأسس تصوير الشخصية الموجود، فتعبير السؤال الجاد المخبأ نصفه تحت ظلال قاتمة يظهر وكأنه أكثر انسجاماً بوجه عام، مع الرؤية العاطفية للقرن التاسع عشر، من نهج القرن السابع عشر المديني، والتقليدي الملمع.



رامبرانت - يرسم نفسه



رامبرانت : يرسم نفسه

النجاح والرخاء:

مالبث أن لفتت الأنظار بوضوح أصالة (فن رامبرانت) ففي عام [١٦٢٩] على الأقل قابل [كونستانتيجين هيغنز] أمين سر أمير الأورانج، لقد كان [هيغنز] رجلاً كثير الترحال، بحكم عمله كموظف مدني ودبلوماسي، وكان مهووساً باهتمامات ثقافية واسعة، وكانت هوايته العظيمة [التصوير] لقد فوجيء بعمل هذا الفتى ابن الطحان، وبفنان آخر مصور من ليدن يدعى [جان ليفنز] فلقد ذكر في سيرته الذاتية بأن الاثنين، قد وازيا المعلمين المشهورين من قبل، وسوف يفوقوهم بسرعة، لقد بات من المؤكد أن (رامبرانت) بتشجيع هذا الرجل، وصلاته به، دفعاه الى أن ينتقل الى (امستردام) عام ١٩٣١، وهناك رسا على أسعد فترة في حياته، واعظمها نجاحاً، فقد أسس بسرعة شهرته كمصور للشخصية ماهر وضليع كلوحته [درس في التشريح] للدكتور (تولب) وهي أول لوحة كبيرة يكلف بها ليصور مجموعة من الاشخاص، ومن ذلك تواصل الطلب لتصوير لوحات الشخصيات، وتبنى ومن أجل تنفيذ أعمال هذه الحقبة، طريقة الواقعية الرشيقة، والمصقولة التي ميزت أسلوب مصوري الشخصيات المعاصرين أمثال (ويلم دو كايسر) موقفاً أسلوب التقنية الحر الذي طوره في (ليدن).

ففي عام ١٦٣٤ تزوج (رامبرانت) من ابنة عم مالك بيته الأول [ساسكيا ڤان ألبنورش] كانت أسرة [كاسكيا] من طبقة المحترفين في امستردام، وجلبت له بزواجها مهراً كبيراً معها، بالاضافة الى علاقات مع حلقات الوطنيين الأثرياء، وبدى زواجه، على الرغم من قصر ديمومته المأساوية، بغاية السعادة، وظهرت [ساسكيا] مراراً بوجهها الشاحب، وملامحها المغناجة في اللوحات الزيتية، ولوحات الحفر، والرسوم خلال الثلاثينات من القرن السابع عشر.

وكان (رامبرانت)، في هذه المرحلة، ناجحاً، وشعبياً وثرياً، ففي عام (١٦٣٩) اشترى هو وساسكيا لنفسيهما بيتاً كبيراً في [يودنبريشترات] وبدأ (رامبرانت) في تكديس مجموعة كبيرة من لوحات، ورسوم، ونسخ لوحات لوحات حفر المعلمين القدامى، والمعاصرين بالإضافة الى مجموعة متنوعة من التحف الغريبة، ويوحي الظاهر الموجود بأن الزوجين الشابين عاشا حياة تقليدية مرفهة، ويستشعر المرء في فن (رامبرانت) غزارة الانتاج، وإطلاق العنان لأهوائه ورغباته، وربما نشاهد هذه على أفضل مايكون في لوحة الشخصية المزدوجة له ولـ(ساسكيا) والتي يجب أن يعود تاريخها من منتصف ثلاثينات القرن السابع عشر، إذ تظهر الفنان بلباس باهظ الثمن، رافعاً كأسه؛ وقد ارتسمت على محياه ابتسامة عريضة شابها الحذر، وبرصانة بالغة تجلس (ساسكيا) عند ركبته، بينما من غير المحتمل، بأن يكون مقصوداً منه التمثيل المباشر (فوجود الطاووس رمز للزهو، ولعله يلمح بذلك الى مشهد من حياة الابن المبذر)، بل يبين الروح التي بها كان (رامبرانت) يدنو من فنه، وربما من حياته.

ويظهر العمل أيضاً المدى الذي كان يحاول به أن يصل للإمساك بالمفهوم الحركي، والبلاغي لأسلوب الباروك الرفيع المسمى(كارافاجي) و (لاسلوب روبنز) الذي اطلع (رامبرانت) على أعماله من خلال أعمال الحفر. ولوحات (رامبرانت) الهامة التي صورها في الثلاثينات من القرن السابع عشر، لم تكن أقل مبالغة مسرحية في التكوين والفكرة. ففي لوحة (وليمة بلشزار) فقد استعار من (فن الباروك) أداة الإمساك بلحظة التأزم العالي، فيجمد شخصياته بإشارات رد فعل لحظية تجري في جزء من الثانية، لقد دفعت هذه الحركة بالشخوص الى الأمام باتجاه سطح الصورة، ضمن حيز ضيق، يبدو وكأنه يكاد يفجر حدود اللوحة القماشية، ويكون التأثير بذلك مثيراً، ولعل إقحام المباشرة لم يكن القوة الرئيسة في فن (رامبرانت).

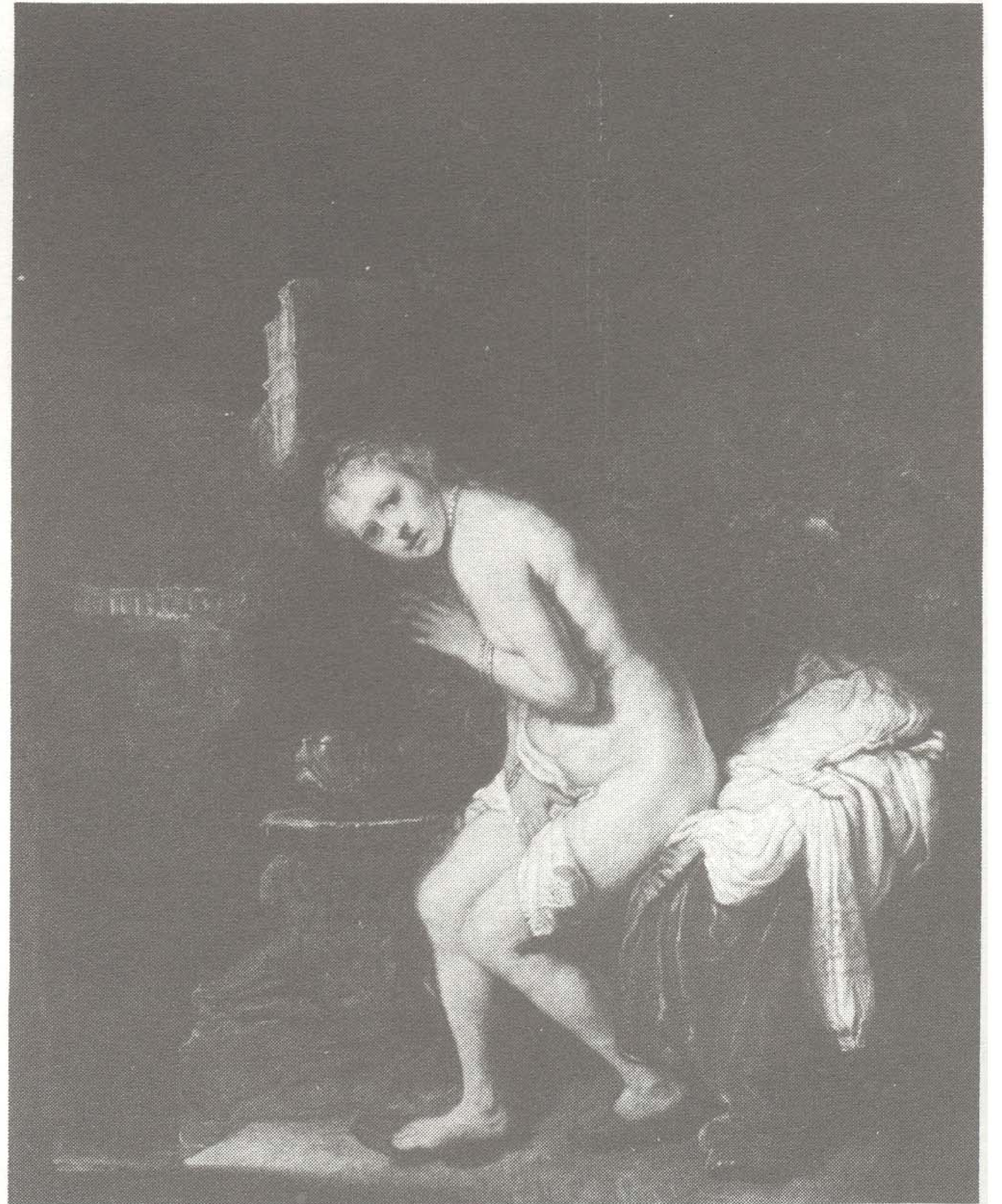
مأساة العائلة والتوجهات الجديدة

في الاربعينات من القرن السابع عشر، حين أدرك أنه كشف النقاب عن مكونات هذا الاسلوب المسرحي



رامبرانت - ساسكيا مع وردة حمراء

رامبرانت - حمام سوزانا





رامبرانت - الانزال من على الصليب

بأكمله؛ وتعرَّف على أبعاده شرع في تغيير أسلوبه. وتابع العمل بهذا التغيير طوال السنين العشر التوالي: فأسقط بالتدريج العنف، والصخب اللوني، وتبنى درجة أهدأ مكتوبة بالإنفعال ويعزى هذا التغيير في فنه الى أحداث حياته المأساوية، فقد قضى ثلاثة من أطفال ساسكيا نحبهم في سن الطفولة الباكر، وبقي الرابع فقط، واسمه [تيتس] الذي عاش حتى بداية سن البلوغ، كما كانت [ساسكيا] مريضة أيضاً، ولعل مرضها جاء نتيجة للانجاب فلقد أظهرتها كثير من الرسوم ولوحات الحفر، وهي تغرق ببطء من تورد الصحة، الى سقم المرض، طريحة الفراش، ووافتها المنية في حزيران سنة [١٦٤٢].

انطلاقاً من هذا الحدث، والى ماتقدم من الأيام، بدأت أعباء [رامبرانت] تزداد بهمومه المادية، وبضعف شعبيته، فلقد شهدت الأربعينات من هذا القرن نهوض فنانين في أمستردام يميلون الى إظهار الأناقة في رسم شخصيات البلاط، الأسلوب الذي لم يلق أنسجاماً عند [رامبرانت]



رامبرانت - هندريكا كالإلهة فلورا

والذي رفض أن يتبناه، وذهب تكليف تصوير اللوحات بأعداد متزايدة الى التلاميذ الاكثر مرونة، وكان هبوط شعبيته، كما يُعتقد، مأساوياً.

إن أعظم تحفة له صورها لمجموعة من الشخصيات، لوحته الشهيرة [الخفارة الليلية] التي صُوِرت عام (١٦٤٢) ولقيت تقديراً عالياً حتى من قبل نقاده ذوي العقول الاكثر كلاسيكية، واحتفظ بفيض مهمات للتصوير ثابت، وإن قلَّ، وربما وجب اعتبار رفضه التدريجي للذوق الدارج، علامة على إدراكه المتعمق، بنفسه كفنان، وبطبيعة، واتجاه فنه، وتجلى هذا الإدراك الجديد في تصويريه لـ صورته الذاتية عام ١٦٤٠ والذي يظهر فيها نفسه وقد ارتدى ثياباً غالية الثمن، كما كان مناسباً للمصور الناجح، ولكن بمزاج كثير الجدية، ويظهر مخالفاً لما سبق من الصور الذاتية التي تحمل توهجاً وإبهاراً.

إن العنصر الجديد في اتجاهه الى الرصانة، هو تغيير عميق في نظرة (رامبرانت) الفنية، التي وجدت من جهة تعبيراً في الإحساس المتيقظ بالطبيعة، وشهد لذلك كثير من رسوم، ولوحات حفر، نُفذت في هذه السنين، لقد أنجزت بتلخيص رائع للخط، وأظهرت استجابة مباشرة للحقول، وغيضان الأشجار خارج المدينة يلازمها حس بالفراغ، وبالجلد الدوار، بأشكال مغايرة تماماً لما سبق، وبمعالجات أقل واقعية، وأكثر رومانسية.

ونستطيع أن نتبين نفس التوجه في تناوله للمواضيع الانسانية، فلقد أغلى مسرحية أسلوبه السابق، وبدأ مواضيع أكثر رصانة، وأكثر هدوءاً، وعلى الأخص تلك التي صورت من حياة السيد المسيح؛ والتي أفسحت له المجال باكتشاف أكثر شمولاً، وأكثر تثبيتاً للقيم الإنسانية، ويشعر المرء بتقلص حياته الاجتماعية، وبالنفور من التطلع الى ما بعد حدود عائلته، ومجموعة الهامة الحالية، ففي عدد من التخطيطات، والرسوم التي يرجع تاريخها الى هذه الفترة، مثل [امرأتان تعلمان طفلاً على المشي] كما يستطيع أن يميز نفس الشعور بالحنان البيتي، والذي نستطيع أن نجده في الأعمال ذوات المقاسات الصغيرة لطفولة السيد المسيح مثل [تعبد الرعيان] وأسلوبه في الرسم والتصوير على حد سواء، يظهر بازدياد قلة صبره على وضع التفاصيل، وعلى أنه راغب أن يمسك الماهية المعبرة عن حالة، أو إيماءة بأعظم تلخيص ممكن:

ولعل جزءاً من الإنسجام الجديد في فن (رامبرانت) مردُّه الى قدوم بنت ريفية الى بيته هي: [هند ريكجه شتوفلز] والتي اضطلعت بتمريض [تيتس] عام (١٦٤٥)، حالة محل امرأة أخرى، كانت إحداهما [غيرتكه ديكس] كلتاهما تقومان بنفس العمل: كأم بديلة، وعاشقة لمشغلها (لقد ربحت غيرتكه) معركة قانونية في غاية القسوة مدعية بأن طردها كان مجحفاً، إلا أن (رامبرانت) انتقم منها، بعرض ظاهر العناد، ونجح بحجرها في بيت الإصلاحية، في منطقة (غودا) وغدت (هندريكجه) في الواقع، زوجاً وفق القانون العرفي، معتنية بحاجاته، والتي حملت منه بطفلة، أخيراً، لم يتزوجا أبداً؛ وربما لأن (رامبرانت) بذلك يخسر العطاء الذي تُرك له تحت اسم [وصية ساسكيا] لقد كانت [هندريكجه] النقيض التام لـ [ساسكيا]، ومع ذلك فلقد كان واضحاً في كثير من اللوحات الزيتية، والرسوم، حيث تظهر ساسكيا فيها بأنها و (رامبرانت) قد اتفقا على أن يحيا حياة عائلية رضية.

السنوات الأخيرات

كانت الأعوام العشرون الأخيرة من حياة (رامبرانت) تطارده بالصعوبات المادية، والمآسي الشخصية، وتبعاً



رامبرانت - القديس ماثيو

رامبرانت - هوميروس





رامبرانت - زواج شمشون

لحرصه على الكسب من جهة، والإسراف من جهة أخرى، ولتضاؤل دخله الدائم الوارد من تكليفه بتصوير اللوحات، وعائد الى ازدياد سوء الحالة العام للاقتصاد الهولندي، وبدأ الدين يتراكم حول بيته الكبير في بريشترات. ففي عام ١٦٥٦، ولكي يؤمن ميراثاً لابنه [تيتس] وضع البيت باسم ولده، واقترض أكثر لكي يشتري بيتاً آخر أصغر، لكنه بعد وقت قصير أجبر على إعلان إفلاسه، ورهن كل مايملك ليسدد ديونه، وحكم عليه بتقدير ثروته، وجردت أغراضه، وسحبت، ووضعت في المزاد العلني، هذه التصفية التي لاتزال قائمة، وتمدنا بتأمل مشوق الى لقاه، وعلى كيفية جمعها، لقد بينت هذه التأملات أنه يجمع الأعمال الفنية باصطفاء بالغ، فموجودات قوائم اللوحات، لاتقتصر على المعلّمين المعاصرين مثل [هركولس سيغرز]، و(جان ليفنز) وإنما شملت أيضاً أعمالاً تنسب الى أسماء عظيمة مثل (رافاييل) ووجدت فعلاً، بالإضافة الى ذلك، آلاف من نسخ الحفر، والرسوم، يمتد مداها من معلمي عصر النهضة الى المنمنمات الفارسية، أما مواضيع الجرد الأخرى فتشتمل على مجموعة كبيرة من الأسلحة والدروع، والأزياء، وأوانٍ شرقية، ومجموعة متنوعة من الأشياء الطبيعية كالمحار، والطيور المحنطة.

لم يؤد بيع ممتلكاته، إلا لتسديد النذر اليسير الى الدائنين، وفي محاولة لابقائه قادراً، على الأقل، على تسديد المستحقات الدنيا، شكّلت (هندريكجة) و (تيتس)

شركة وظّفت رامبرانت، ودفعت له مرتباً مما يكسبه من فنه، مانعة بذلك دائنيه من حرمانه من أي نقود يكسبها، ودام بقاؤه على هذه الحال، ولو بوضع هزيل، وكادت المأساة أن تسومه أكثر بموت [هندريكجه] في عام (١٦٦٣) تبعها بعد ذلك [تيتس] بخمس سنوات، ناضل (رامبرانت) لمدة قصيرة مع ابنته الشابه، ولكنه مالبث أن مات في السنة التالية لوفاة (تيتس) وحيداً ضئيل الشأن.

وبرغم مشقة، ومحنة سنية الأخيرة، فقد شهدت هذه الفترة الأخيرة من حياته تطوراً هاماً لفنه، وامتداداً فائقاً لتقنيته، ففي سني الكهولة، أقلع عن النمطية، وعن الرأي الدنيوي، فقد كان حراً في إلغاء تقاليد الفن المعاصر، ليطور طريقة خاصة في (التصوير)، حيث يتفوق تفوقاً تاماً على جميع أنواع الأساليب. لقد فشل من معاصريه في إدراك مقاصده، شاكين من أن أعماله تبدو غير منتهية؛ إذ كتب (أرنولد هاوبراكن) في عام (١٧١٨) عن لوحة شخصية صورها (رامبرانت) بأن «اللوحة قد أثقلت بالألوان حتى أنك تستطيع أن ترفع اللوحة عن الأرض إذا أمسكت بأنف [الشخصية المصورة]،» ولوحات شخصيته الذاتية، حالة من الكآبة، والتشاؤم التي تعكس أحداث حياته الشخصيته الحزينة، مع ذلك، فقد كانت هذه الحقبة من حياته، والتي استطاع فيها أن ينتج أعمالاً عميقة المغذى، فاقت كل ما أنتج الفن، ففي عمل مثل زوج اليهودي يرى المرء فيها، تكثيفاً لنقاء المشاعر؛ معبر عنها، بالوقار المهيب، الذي يبلغ أمرين: عظمة الروح الانسانية، وقوة الحب الإنساني.

التسلسل التاريخي لحياة رامبرانت

١٦٠٦ - في الخامس عشر من تموز ولد رامبرانت في ليدن

١٦١٣ - ١٦٢٠ التحق بالمدرسة اللاتينية في ليدن.

١٦٢٠ - انتسب الى جامعة ليدن.

١٦٢١ - ١٦٢٣ تتلمذ لدى المصور جاكوب ڤان سوانبرغ.

١٦٢٤ - أمضى حوالي ستة أشهر في مرسم بيتر لاستمان في امستردام.

١٦٢٦ - أسس محترفاً كفنان مستقل في ليدن، وصور لوحة طوبيا وحنة.

١٦٣٠ - أشار إليه (كونستانتيجن هيغنز) مؤثراً إياه على الآخرين. وصور لوحة إرميايرثي خراب اروشليم.

١٦٣١ - انتقل الى أمستردام.

١٦٣٢ - يؤسس شهرته بـ لوحة [درس تشريح للدكتور تولب].

١٦٣٤ - في الثاني والعشرين من تموز، يتزوج ساسكيا ڤان أولنبورش.

١٦٣٥ - في الاول من كانون الأول، ولدت ساسكيا ابنها رومبارتوس الذي قضى نحبه بعد مدة قصيرة. وصورت لوحة «وليمة بلشزار» حوالي هذا التاريخ.

١٦٣٨ - ولدت ابنة (رامبرانت) في تموز؛ وتدعى كورنيليا التي توفيت خلال شهر من ولادتها

١٦٣٩ انتقل (رامبرانت) و (ساسكيا) الى بيت كبير يقع في جونبر يشترات.

١٦٤٠ - في تموز. ولدت الابنة الثانية كورنيليا، التي لم تبق على قيد الحياة، صور صورته الذاتية.

١٦٤١ - في تموز مولد ابنة [تيتس] الابن الوحيد الذي وصل الى سن النضوج

١٦٤٢ - في الخامس من حزيران، توفيت (ساسكيا) ووظفت غيرتجه ديكس كممرضة (تيتس) أكمل رامبرانت لوحة (الخفارة الليلية).

١٦٤٦ - صور لوحة (عبادة الرعيان) ولعله صورها بناء على طلب من حاكم المدينة (فريدريك هنري).

١٦٤٨ - تترك (غيرتجه ديكس) خدمة رامبرانت، وتقيم دعوى ضده لطرده المجحف لها، ودخلت، أثناء ذلك، (هندريكجه) في خدمة (رامبرانت).

١٦٥٤ - استدعي (رامبرانت) و (هندريكجه) الى المثول أمام محكمة روحية، لاتهامهما بالتسري.

١٦٥٤ - ولدت (هندريكجه) ابنة اسمتها (كورنيليا).

١٦٥٥ - صور لوحة [صبية تستحم].

١٦٥٦ - حتى يتجنب (رامبرانت) مطالبة دائنيه، عمد الى تقديم طلب الى المحكمة العليا يعلن فيه إفلاسه، فجرى تقدير لما يملك، وصدر أمر بإجراء قائمة جرد



رامبرانت ـ نقابة صانعي الثياب

لأشياء العائدة له.

١٦٥٧ ـ ١٦٥٨ ـ وضعت أمتعة (رامبرانت) في المزاد العلني.

١٦٦٠ ـ انتقل الى منزل أصغر في حي (روزكراشت) الاكثر وضاعة. وشكل (تيتس) و(هندريكجه) شركة «وظفت» (رامبرانت) واستلمت كل أعماله، مقابل مرتب له، لكي يبعدوا عنه إحراج الدائنين.

١٦٦١ ـ في ٢١ تموز توفيت (هندريكجه) وصورته الذاتية مع عصا الرسم، وموشأة الألوان، والفراشي.

١٦٦٤ ـ ١٦٦٨ توفي ابنه (تيتس) في الرابع من أيلول.

١٦٦٩ ـ توفي (رامبرانت) في الرابع من تشرين الاول، ودفن بعد أربعة أيام من وفاته في مقبرة (وستركيرك) الى جانب (هندريكجه) و (تيتس).

اللوحات

طوبيًا يتهم حنة بسرقة الجدي

١٦٢٦ ـ ٣٩,٥ × ٣٠ سم زيت على خشب متحف ريجكس ـ امستردام.

هذه اللوحة الخشبية ذات المقياس الصغير، هي إحدى أعماله المستقلة، والتي نفذت بعد مدة قصيرة من انتهاء أشهر دراسته في مرسم (بيتر لاستمان)، إنها ترينا فضل الفنان الأقدم عليه، ومقدار استقلاله، ويرى تأثير (لاستمان) في سيماء الكفيفين لدى الشخصين، (ويعتقد عادة بأنهما والدا (رامبرانت) بالاضافة الى حركات فرشاة مضبوطة ضبطاً دقيقاً. أما الظل والنور، التقنية التي بها يتوزع التكوين، الى مساحات من النور القوي والظل، هي عمل غير نهائي يساعد على توضيح الشخوص بتجسيم قوي بارز، ولا تملك أياً من قدرات تعبير أعماله الأخيرة.

بل إن جذور اسلوبه الناضج بادية للعيان، كان يعمل سابقاً من الألوان القاتمة الى الفاتحة، بادئاً تكوينه بنشر طبقة من البني الغامق على كامل سطح اللوحة، ويبنى الأشكال بوضع طبقات متتالية من الألوان الأكثر إشراقاً فأرق طبقات اللوحة سماكة هي الأعتم، وبالإمكان فعلاً تمييز ذرات (لوح الخشب) القائمة في الظل الغامق بين

الشخصين، فاللون القاتك المنشور فوق أساس العمل يكون بمثابة درجة لونية رئيسة موجدة، ولا تشغل هذه الخلفية العمل فقط، بل تظهر أيضاً في مساحات الأرجل الخلفية للجدي.

وفي ظلال تنورة آنًا وعنقها، وتعدلّ بعد ذلك، هذه المساحات الاكثر قتامة، بطبقات من الألوان الأفتح، التي تحدد الاشكال المصورة، فأحجار البلاط على أرض الغرفة القريبة من قدمي (طوبيا) مثلاً ركبت من لون رمادي مائل الى الخضرة، وترك فيما بينها خطوطاً من الطبقة التي تحتها تظهر وكأنها خطوط التقسيم فيما بينها، [لقد عمد (رامبرانت) فعلياً في كتابة اسمه، وتاريخ إنجازه للوحة في الطبقة العليا من الألوان وهي ماتزال طرية]. وربما، كان ذلك، في رأس حامل الفرشاة الخشبي، كاشفاً عن الطبقة الغامقة التي تحتها، ويؤدي التضاد بالظلال التي ألقاها عصا الرجل، وقد صورت بطبقة بنية داكنة، ونشرت فوق أحجار التبليط، ومثال حيوي آخر يتشابك طبقات اللون يمكننا رؤيتها، في أرجل الجدي الخلفية، حيث وضع لون الحائط الرمادي المخضر، فوق لون الذنب البني الداكن، المبطن للأساس. فلإظهار الفرو، عمد (رامبرانت) الى وضع طبقة خشنة ورقيقة من اللون البني فوق لون الحائط الرمادي المخضر تاركاً للعين أن ترى ماتحته. وأضاف شعرات إضافية، لذنب الجدي بالرسم بأداة مثلمة في اللون الطري، فاذا نظرنا عن قرب، لأصبح ظاهراً بأن الانطباع الأولي للإنهاء الراقي هو خادع، لقد كان يقوم سابقاً، حتى ولو كان يعمل على حجم صغير كهذا، بتجميل فرشاته بلون زائد هما عو ضروري أما تجاعيد يدي ووجه الشيخ فتكشف عن خصوصية الأسلوب التامة، باستعماله اللون السميك حتى يكاد أن يكيف الأشكال في نحت شديد التجسيم، وانفردت تجاعيد الجبهة، برسم خاص لها، وتبعت لمسات الفرشاة شكل الأشكال التي تصورها، ولكن في ألوان سميكة جداً، تبرز مجسمة عن الطبقة القاتمة التي تحتها، وجعلت اللمسة الواحدة للفرشاة غير مستوية لاتصور شكل التجعيدة، وانما لتضيف ملمس البشرة التي تعرضت لقسوة الطقس، وحيث لايزال الجلد متماسكاً على امتداد عظم الأنف، فلمسات الفرشاة تكون أرق وأنعم، ونجد من جديد، نفس الأسلوب متبعاً للإستحواذ على الملمس، بلمسات فرشاة تحاكي الشكل المصور كما في كم الفرو (لطوبيا) حيث دهنت الطبقة الأقتم، بلمسات صغيرة متشابكة وهي سائلة في تقنية مايسمى الرطب في الرطب، وترى بصمة إبهام (رامبرانت) على البقعة الصفراء التي تحت المرفق، حيث مس مساً خفيفاً الدهان الطري ليعدلّ الدرجة اللونية، ومن المدهش أن نقارن أسلوب الكدّ هذا بالتمثيل الدقيق للشكل في نحت بارز قليل السماكة، ويخلق في هذه المرحلة من التطور، وهماً يكاد يكون كاملاً عن الواقع عبر العناية بالتفاصيل الدقيقة للسطح، ولا يشذ عن القاعدة سوى العكاز، القابعة في القسم الأدنى، من يسار اللوحة، فقد تصرف في تشكيلها قليلاً.

إرميا يرثي خراب القدس

موقعة، ومؤرخة في عام ١٦٣٠، أبعادها ٥٨×٤٦سم زيت على الخشب - متحف ريجكس - امستردام

في هذه اللوحة الصغيرة كالجوهرة، والتي نُفذت بعد أربع سنوات من لوحة المثال السابق، بتوسع ملحوظ للتقنية، وبتعميق لحس الفنان اللوني، وفهم أفضل لاستخدام (النور والظل).

يجلس النبي المعمر غارقاً في غم داخلي تحت عمود لايكاد يدرك، والى اليسار، المدينة الخراب تحترق، وقد صور فوقها بلون ممد كثيراً، ملاك الرب يجلب الدمار، والموت كما تنبأ النبي.

كان (رامبرانت) عبر كل حياته، مسحوراً بتصوير شخصية المسنين، ولقد استفاد، باستخدام أبويه كنماذج في بدايات عمله، لأن نفس الوجوه المعمرة، تكررت في مجموعات من أعماله الأولى، لقد زوداه، طبعاً، بنماذج حرة، عرف ملامحها، وشخصياتها تمام المعرفة، وبالرغم من ذلك، وعلى مستوى أعمق، فقد ألقت بفكرة المعمرين كلها، على خياله، تأثيراً قوياً، وكان يكرر العودة اليها فيصورها كحصيلة لخبرة حياة، أكثر من اعتبارها حالة

ضعف، وانحلال، وقد اجتذبه، خصوصاً، أصحاب الرؤى وأنبياء، الكتاب المقدس، أشخاص ذوي خكمة عظيمة، وبنية أخلاقية قوية، فتصويره لخطوط الجبهة المحفورة بعمق، أو لنظرة ممعنة مسلوبة بالتأمل، الداخلي، تفرض التعاطف، والفهم الذي يتنامى مع حالات حياتية بعينها، أكثر من تمثيلها لأي شخص بمفرده، وتبدو شخوصه المعمرة، معبرة عن رؤية لطيبة الإنسان العميقة، ولدتها المعرفة والخبرة.

وطريقة (النور والظل) هي التي وضعت المفتاح العاطفي للوحته، فالظلال العميقة التي تدخلت من فوق، ومن جانب النبي شاركت بقوة في حالة اليأس القاتل، ونعود ثانية لنرى (رامبرانت) وقد بنى تكويناته من خلفية قاتمة، وباستعماله طبقات متتالية من درجات الألوان الأكثر فتاحة، وعمل فرشاته أصبح أعرض، ولم يعد متلهفاً لإظهار الصيغة الوصفية للوحة، وقد أنجز الانتقال من أشد الظلال قتامة في خلفية اللوحة الى درجات أفتح في الوسط، بطبقة لونية عريضة ورقيقة، من الاصفر المسمر، وقد كستها تباعاً، مسحة طبقة سميكة من الرمادي المخضر.

فالشكل الضبابي للعمود الضخم، قد بان باستعمال نفس اللون الأصفر الرقيق، مع لمسات من الرمادي الفاتح، إن هذه المساحات العريضة تتغاير، وعمل الفرشاة الرشيق في الثوب، والمحاكاة الجادة للقدم. وقد وضعت بقع العباءة المزخرفة المتلألئة، الشديدة الإشراق، والمراكب الذهبية بلمسات دقيقة من أبيض الرصاص السميك، بينما أعطيت الظلال سطوعاً، بمسحة لماعة من اللون البني، ففي عمل الزخرفة على صور البني، ومعالجة الشجيرة على اليسار، كان (رامبرانت) يكشط الطبقة العليا من اللون بأداة حادة لايزال مشاهداً، أيضاً، بهذه الوسائل البالغة التعقيد، أبدع (رامبرانت) سلسلة من الدرجات اللونية، والتي مع الاستعمال التعبيري، للألوان القاتمة تبني زيادة سيطرته على تقنيته.

وليمة بلشازار

موقعة (بتاريخ غير واضح) ١٦٣٧م

١٦٧,٥×٢٠٩سم-زيت على قماش

الصالة الوطنية-لندن

ماإن حلَّ منتصف الثلاثينات من القرن السابع عشر، حتى أسس رامبرانت شهرته كفنان شاب ناجح في مدينة أمستردام، وبدأ في التوصل الى تفاهم مع أسلوب الباروك العالمي، بعد أن أصبح بما لاريب فيه، متآلفاً مع عمل روبنز، والرسم الجداري في الاراضي المنخفضة، وإيطاليا، وكان ذلك عبر نسخ الحفر، أما الآن فقد أطلق العنان ليده مجرباً التصوير، على مساحات كبيرة، بنفسه متبنياً كل الحيل الفنية لأسلوب مصوري (الباروك)، وقد اختار هنا قصة تسمح له باستثمار حبه للأزياء الغريبة، ، وللأشياء التي تدل على الثراء، فقد أقام (بلشازار) (ملك بابل) مائدة مستعملاً أواني الطعام الثمينة المسروقة من (معبد سليمان)، وفوق الوليمة تظهر يد خفية تكتب على الجدار ماينزر بخراب المدينة، وبموت (بلشازار) نفسه، ويرينا (رامبرانت) اللحظة التي استدار فيها الملك من الخوف، والتي يسقط فيها بيد ضيوفه، فيقعون في الإرباك، والفوضى، مجمداً شخوصه في ذروة المأساة، إن هذه المعالجة المسرحية للتصوير القصصي، هي النموذج لكثير من أعمال فن التصوير الباروكي، في القرن السابع عشر؛ والتي لها جذورها في عمل (كراڤاجيو)، ويتحقق ماقيل عن النهج الفني، في تشكيل التكوين الذي يظهر الشخوص بنصف أطوالها وقد دُعت الى مقدمة سطح اللوحة بعد أن وضعت لها خلفية محايدة.

وعلى الرغم من أن التكوين مقتبس، وخاصة في شكل المرأة التي في أقصى اليمين، إلا أن (رامبرانت) يظهر بوضوح، وببراعة فنية مذهلة، سلسلة من تقنيات التصوير المختلفة، ويستطيع المرء أن يرى، بوضوح ظاهر، المراحل التي بني فيها تكوينه، لقد بدأ بطبقة بطانة لونية بنيّة، مانحاً درجة لونية توحد العمل المنتهي، وهي مرئية في الظلال، التي تحت ذراع الملك الممدود، وتشكل لون الاساس في غطاء الطاولة القماشي، ويعمد بعد ذلك الى رسم المساحات العامة لأشكاله بألوان باردة ميتة، ولعله استعمل



رامبرانت

الوان (التامبرا) من أجل ذلك لأنها سريعة الجفاف، ويبدو، بوجه عام، أنه يستغني عن الرسوم التحضيرية (وجد عدد قليل منها) ويطور أشكاله مباشرة بالألوان متابعاً عمله في اللوحة، باستخدامه اللون الرمادي المخضر، لعازف الناي الظليل، خلف المجموعة الواقعة على يسار اللوحة، ويستطيع المرء أن يرى لون (الاساس) الذي منه كنى الأشكال بدرجات لون لحم البشرة في الشخوص الأخرى، فاللون الأخضر عينه يشاهد تحت لمسات اللحم الرقيقة لدى الرجل ذي اللحية، وقد استعمله أيضاً ليحدد به الهيكل الإجمالي لغطاء الطاولة القماشي، كما ترى البطانة اللونية الغامقة بطبقة رقيقة من الأحمر، ومن ثم يبني حس الحجم بضربات متتالية من نفس اللون الاحمر، لتوحي بالأجزاء الأشد فتاحة في اللوحة، حيث يمسك النور بطيات المادة.

ويكمن التعامل مع عباءة (بلشازار) الغنية بالجواهر، بالبراعة الفنية الفائقة، وهي المعالجة الأكثر وضوحاً، أما تأثير تلبيس التطريز بالذهب، وبالأحجار الكريمة، فيصور بوضع بقع كثيفة من اللون الأصفر السميك نافرة تماثل الشكل المطلوب بفرشاة مدببة، ثم تُنحت بأداة حادة، إن طريقة الأنموذج الوصفية، هذه تكون شديد التباين، مقابل



رامبرانت ـ درس في التشريح

لمسات الشكل العريضة في المساحات الفاصلة بين الشخوص مثل الصحن الصغير على طرف الطاولة، والذي أوحى بوجوده، مسحتان طليقتان من الرمادي الفاتح، فوق البطانة البنية الأساسية، إن مثل هذا التنوع في المعالجة، يظهر امتلاك (رامبرانت) الشابة، لأدواته.

الصورة الذاتية

وقعت، وأرخت في عام ١٦٤٠

١٠٠×٨٠سم زيت على قماش

الصالة الوطنية ـ لندن

لقد صور (رامبرانت) نفسه هنا، كفنان ناجح، ارتدى لباساً ثميناً، مع تعبير ينم عن أمان هادىء، إن إيقاعات الأسلوب الباروكي، والمظهر الخارجي المليء بالحيوية الذي ساد عمله عبر الأعوام العشرة الماضيات، قد حل محلها حس الوقار الذي انعكس في المثلث المتوازن، وبالتأكيد على خطوط القبعة الأفقية، وعتبة الشباك بتعبير حي، ومتحفظ. فادخال إيهام الشرفة، هي تقليد صنعي عم استعماله في فن عصر النهضة.

إن (رامبرانت)، والحق يقال، بنى تكوينه على لوحة لـ (تسيانو) (الرجل ذو الأكمام الزرقاء)، وقد انتشر

الاعتقاد، بشكل واسع آنذاك، أن اللوحة تمثل الصورة الشخصية لـ: (لودڤيكو آريوستو) الشاعر الايطالي الذائع الصيت، وكانت هذه اللوحة آنذاك ضمن مجموعة (ألفونسو لوبيز) غني اسباني، بائع الماس، والذي تعامل أيضاً مع الفن، وجمع أعمالاً فنية، واقتنى لوحة من أعمال (رامبرانت) الأولى، ولقد وضح من الرسائل الموجودة، أنهما متعارفان سابقاً، وقد رأى (رامبرانت) في عمله، وفي لوحات عصر النهضة الأخرى التحفظ والوقار، اللذين ينسجمان مع اتجاه فنه الذاتي، أما الاستعارة من تيسيانو فلها تأكيد أعمق أيضاً، فلقد قيل بأن اتباعه (تيسيانو) هو مقارنة نفسه، المصور، بأريوستو الشاعر، وبالتالي يطالب بمنزلة رفيعة للتصوير، تساوي مرتبة الشعر، وهي من وحي نظرية للفنون تعود الى عصر النهضة.

ولعله قصد الاستفادة من (تيسيانو). فلقد صور اللوحة الشخصية، بألوان أرق بكثير، مما وضعه في لوحاته السابقة، التي درست في هذا الكتاب، وأعار إنتباهاً دقيقاً للتفاصيل الوصفية، فالإضافة قوية إلاأنها منشورة نشراً جيداً، وكشافة أقوى الألوان إضاءة هي على الخدين، والصدر، واليد، إلا أنها لطفت بسلسلة من أنصاف الدرجات اللونية الدقيقة، والظلال الشفافة. أما الخلفية فهي فاتحة نسبياً، ومكونة من أصفر مختصر كامد لطيف، وبضربات فرشاة من (البني الفاتح) فوق بطانة من البني الغامق، وتساعد هذه الصياغة على خلق إنطباع أعظم بالفراغ بين الشخص والخلفية، وحس وميض الضوء المنشور بتداخل طبقة من اللون رقيقة على السطح، مع تحتها درجة اللون الأشد قتامة، أما الوجه فقد صور بنعومة، بألوان طرية، وممدة من الرمادي المخضر، كأساس لمجموعات من الدرجات لون اللحم، التي تقل فيها الفروق، وقد خلطت بلطافة وعفوية معاً، لقد استعمل (رامبرانت) على الأقل ثلاثة الوان مختلفة من الأحمر: لون قرنفلي كامد للوجنتين، وأحمر أكثر ميلاً الى البرتقالي للأنف، وأحمر قرمزياً أغمق للفم، وثنايا جوف الحجاج حول العين، وتلك التي حول الفم، فقد صورت بلمسات بالغة الرقة، ونفذت بفرشاة لها رأس رفيع جداً فوق بطانة من اللون الطري، إن هذا النموذج من الألوان الرقيقة المتداخلة، لم تشكل ملامح الوجه فقط، بل أظهرت ملمس ولون، ونوعية قيمة اللون الصحيحة، التي أملاها الضوء الساقط على الشكل.

أما (الأكمام) فقد صورت بلمسات عريضة، في سلسلة من الالوان البنية، والسوداء، فأعتم المساحات وضعت لامعة فوق طبقات إضافية من الأسود الشاف، أما درجات اللون الوسطي، والألوان الشديدة الإضاءة، فوضعت سميكة في ثنيات الثوب، بالألوان البنية المحمرة، وبالألوان الصفراء.

من كل لوحات (رامبرانت) للتصوير الشخصية الذاتي، لعل هذه كانت أكثرها صراحة في تقديم التعبير العلني، وفي براعتها الفنية الفائقة في المعالجة، وفي درجة إنهائها العالية، وأخيراً في تأكيدها على وقفة التحدي.

الخفارة الليلية

وقعت وأرخت في عام ١٦٤٢\

- ٣٥٩×٤٥٨سم - زيت على قماش

- متحف ريجكس - أمستردام

لعل هذه اللوحة أكثر أعمال (رامبرانت) شهرة، وتماثل شهرتها اليوم، تلك التي كانت أيام معاصريه، وأسمها فيه خطأ عنونة، إذ لما تم تنظيفها، بدت تمثل مشهداً نهارياً: وتظهر (ميليشيا شركة آركبزيرز) بإمرة الكابتن (فرانز بانينغ كوك) والملازم الأول (ويليم فان راتنبورش) يجهزان لمسير خارجي، إن كل مدينة في هولندة، لها عدد من شركات (المليشيا) ولقد تشكلت أصلاً للدفاع في الحرب ضد اسبانيا، وبحلول عام (١٦٤٠) تبخر تهديد السلام، وكبرت الشركات الى جماعات من المواطنين ذوي المراتب الاجتماعية العليا، الذين يشبهون الى حد ما رجالات الأندية، لقد أمر بتعليق هذه اللوحة في الجناح المبني حديثاً لمركز الشركة، مع سبع لوحات قماشية أخرى، لمجموعة من الرسوم الشخصية للميليشيا من قبل الفنانين الآخرين، ولكن عندما كتب تلميذ (رامبرانت) (صامويل ڤان هوغو



رامبرانت

سترابن)، سيرة معلمة قائلاً: [إن اللوحة كانت مثالاً للجرأة، وأصالة الفكرة] فهي (بالمقارنة وطبقاً لما قاله البعض، مع كل اللوحات الموجودة هناك، بدت هي اللوحة، وبدت المجموعة كأوراق اللعب).

يمثل عمل (رامبرانت) هذا ذروة: في معالجة مجموعة من الصور الشخصية، فقد أخضع بشكل كامل اللوحة، لمتطلبات الصور الشخصية، بلوحات التصوير القصصي الكبيرة، بأصالة لم يسبق اليها، (وقد دفع كل جالس أمام الفنان، ليصور مبلغاً، يتناسب والمكان البارز الذي ظهر به في اللوحة، فالكابتن يأمر الملازم الاول ليصدر إشارة المغادرة، ويوعز الى أعضاء الشركة الآخرين، بأن يتبنوا إشارات مناسبة للتعبير عن الاستعداد، فواحد يحشو البارودة، وآخر يرفع الراية، والطبال يقوم برشقة من الضربات، وهكذا دواليك.



رامبرانت

وأسماء ثمانية عشر من أعضاء الشركة الذين صوروا، منقوشة على حجر بيضوي يشبه الخرطوشة على يمين الباب، لقد اكتسى المشهد بعدد من الأشكال المحيطية التي ينضوي ضمنها الكلاب، والأطفال، ونستطيع أن نلحظ ملامح (رامبرانت) الى اليمين الملاصق لكتف حامل الراية)، وعلى هذا الترتيب المركب من الشخوص، والأشكال، فرض (رامبرانت) نموذجاً زاهياً من النور والظل اتحد ومجموعة لونية غنية، وقام كل من اللون، والظل والنور، في إبراز أبطال الفكرة الممثلين في اللوحة، فالتركيب الغالب من الأحمر الغامق، والأصفر الليموني، والأسود، الذي يشكل الشخصيتين الرئيستين، قد تكرر وشمل رجع لمساته التكوين بأكمله، إن ما يشد الانتباه هولون البزّات الأحمر لحاملي البنادق، ولون البنت الصغيرة بالأصفر الزاهي على يمين مجموعة وسط اللوحة، ويفسر بروز البنت بمخالب الدجاج المصور على زنارها، فالمخالب كانت رمزاً للشركة، وهذا مايشير الى الحقيقة القائلة بأن المصور في اللوحة رمزي، ولايمثل حدثاً فعلياً.

وليس ثمة عمل آخر يماثله بغنى، وتنوع معالجة اللون بالفرشاة. بخلفية معمارية، قوامها لون رقيق، وتصوير مدروس، وفي سلسلة سريعة من طبقات الصقل الرقيقة التي تشكل وشاح حامل الراية. وفي رسمة الدقيق (بتجسيم شديد) لنموذج زخارف رداء الملازم الاول، وأخيراً في الضربات العريضة للثنيات المخملية، وفي يمين اللوحة زي حامل البنادق، وقد نفذ، بمسحات لونية جرة، وتجمع من (علامات الاستفهام) حول وضع اللون الاحمر السميك، وعلى الرغم من الواقعة القائلة، بأنهم اقتطعوا العمل من أعلاه، وجانبيه في القرن الثامن عشر، فإنه يبقى في براعة تكوينه، وتنوع تقنيته، أحد أنجح أعمال (رامبرانت).

بين الحداثة والمعاصرة والشخصيّة في فن الحفر البولوني

د. عبد الكريم فرج

لم تكن التقاليد الفنيّة في فن الحفر والطباعة في بولونيا، مفصولة في يوم الأيام عن مجريات التطور التاريخي للمجتمع البولوني، أو حتى مجريات التطوّر في العالم الأوربي عامّة، فارتحال الفنانين التشكيليين البولونيين إلى مواطن الاشعاع الثقافي والفني في أوربة، من أهم خصائص مرحلة الحداثة، ومن أهم أسبابها، ومثل هذا الارتحال رفد البلاد بأفكار جديدة في مرحلة بولونيا (الفتية) (١٨٩٠ ـ ١٩١٤) أو ما يطلق عليها (الحداثة)، درس الفنانون في (كراكوف) وفي (ميونيخ) وباريس والنمسا وبطرسبورغ، ونهلوا من كل الثقافات المجاورة، فدخلوا بوابة القرن العشرين، وقد تعرّفوا على كل التيارات المبدعة واختزنوا في عاصمتهم التاريخية القديمة (كراكوف) كل التيارات الثقافية (فلسفيّة وأدبية وفنيّة)، التي استقطبوها من أوربا خلال القرن التاسع عشر) كل ذلك أضيف الى ما تملكه ـ كراكوف) نفسها من جذور حضارية عريقة فقد كانت هي الأخرى مناخاً لتلاقح حضاري فكري متعدد المصادر، فانتعشت كل نواحي الإبداع التشكيلي وفي مقدمتها فنون الحفر والطباعة، التي رسمت خطوطها على منتجات النشر والطباعة وقد ساهم في رسم هذه الخطوط، ذلك النشاط الملموس لحركة الصحف الأسبوعية، المتخصصة في (كراكوف) مثل صحيفة (الحياة)، والصحيفة (خيميرا) في مدينة (وارسو)، وكذلك حركة أو نشاط، التجمعات الفنيّة المتخصصة، مثل جمعيّة أصدقاء الفن البولوني، المسماة (شتوكا) المشكّلة عام (١٨٩٧) وقد كان في مقدمة أهدافهم ابتكار أسلوب قومي فنّي مميّز للفن البولوني، ولقد أشرف على تحرير المجلات الأسبوعية والدوّرية الفنيّة في بولونيا أشهر الكتاب والمثقفين العارفين باللغات الأوربية مثل (زينون بشميسكي)، الشهير بـ (ميريام الشاعر) من محرري دورية (خيميرا) وقد كان (زينون) عارفاً بشكل جيد، باللغة والأدب الفرنسيين، وتعاقب عليها آخرون وكذلك (أرتورغورسكي) من محرري أسبوعية (الحياة)، فقد كان من المثقفين البولونيين المعروفين، وضعت هذه الصحف والمجلات، في مقدمة أهدافها، مناقشة ونشد أعمال الفنانين والغرافيكيين البولونيين، وتقديمها في مقالات تحليلية ونقديّة، مما هيأ المناخ الفكري والثقافي، لنمو وتقدمّ أبحاث الفرافيكيين التشكيلية، على أنهم فئة طليعة مثقفة وباحثة، في ذلك

البولوني في مرحلة بولونيا الفتية في مطلع القرن العشرين.

لقد نصبت (بولندا الفتيّة) جسوراً تتصل بها مع تيارات الفن الأوربي، حسب ظهورها وفي مراكز انطلاقها، في (باريس) و (وميونيخ)، كتيار الانطباعية، والتكعيبية والتعبيرية والرمزيّة، وانتقلت تأثيرات هذه التيارات الى (كراكوف) ثم (وارسو) وربما وصلت متأخرة، زمنياً رياح هذه التيارات، لكنها ما أن وصلت، حتى أخذت في كثير من الأحيان، رسماً جديداً، ملفوفاً بأثواب وطنية، ومحليّة بولونية نستطيع أن نسميها في كثير من الأحيان وبدون تردد: انطباعية بولونية، أو تكعيبية بولونية أو رمزيّة بولونية وهكذا، وهذه المدارس بقيت تتحرك على جسور منصوبة بين (وارسو) و (كراكوف) من جهة، وبين العواصم الأوربية من جهة أخرى، وبحركة دخول وخروج مستمرة حتى شكّلت بين مطلع القرن العشرين، وعشيات الحرب العالميّة الأولى، مخاضاً ثقافياً هاماً، في مجال الفن التشكيلي، وفن الحفر والطباعة على وجه الخصوص، واستمر إنطلاق هذه الثقافة الجديدة الناهضة، إلى مرحلة مابين الحرب العالمية الأولى والثانية، وظهرت ثقافة نظرية هامة في تعميم فن الحفر والطباعة عبر مؤلفات (أنجي يوركيفيتش) التي توقف صدورها وطباعتها بسبب اندلاع الحرب العالمية الثانية، وبقيت محظوظات يدوية تم نشرها فيما بعد، وعبر التأكيد على روح المنافسة في الابداع الفنّي للفنانين الغارفيكيين على وجه الخصوص في مرحلة بين الحربين تشكّلت جذوراً هامة لمدرسة فن الحفر على الخشب، والتي أسسها الفنان (سكوتشيلاس)، وتبعتها فروع واتجاهات مشابهة في المدن البولونية الأخرى، وكلها تؤكد خصوصية التجربة البولونية في مجال فن الحفر والطباعة، وقد شارك في تنظيم هذه الشخصية الفنية الوطنية، ورسم خواصها المميزة، مجموعة من جمعيات الفن التشكيلي، (جمعيات أصدقاء الفن) التي انتشرت



فن الحفر البولوني بين الحداثة والمعاصرة



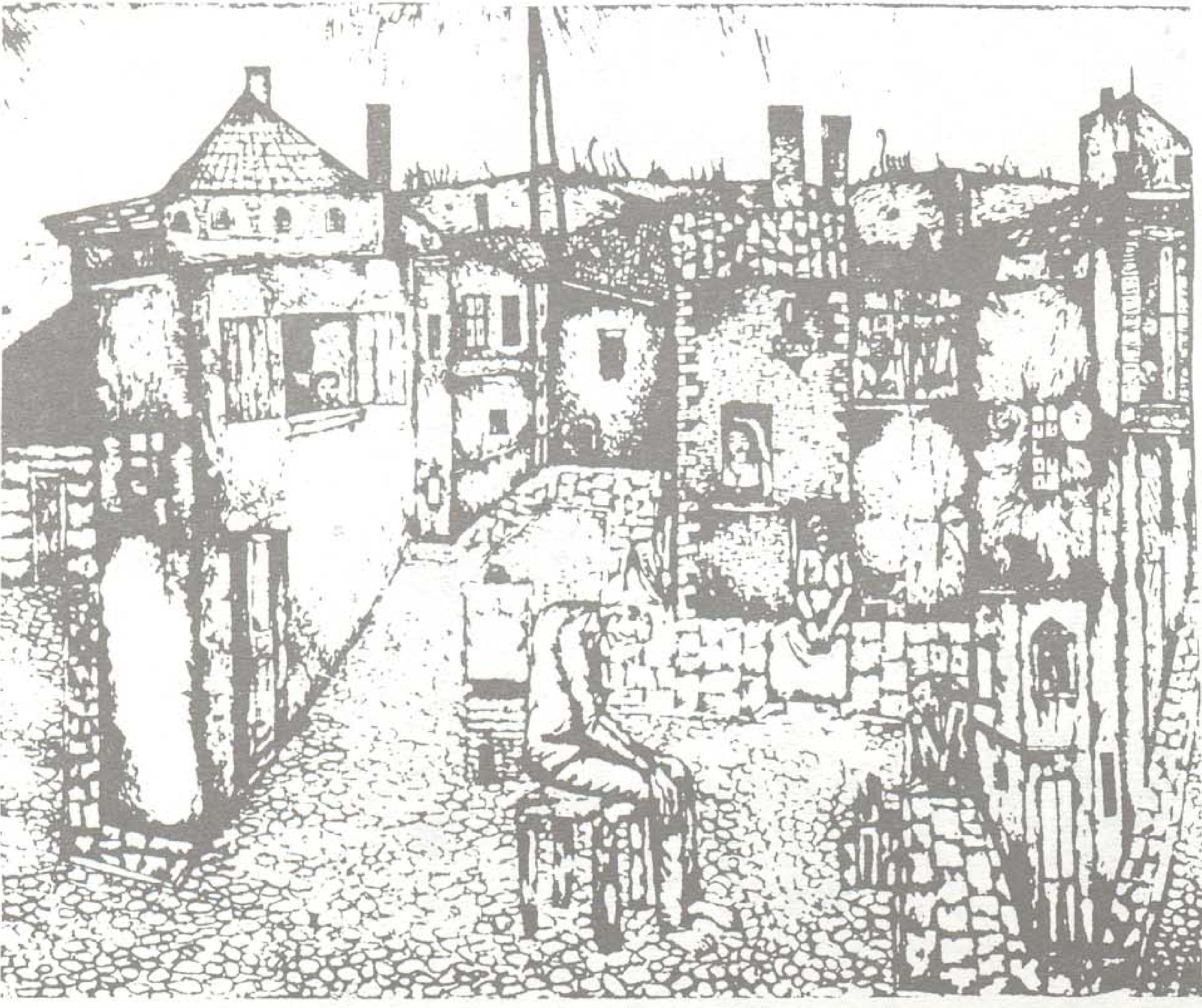
الوسط الثقافي المتحمس والمشبع بروح الطليعة في مرحلة الموديرنزم، بكلمة أخرى وجد الفنان التشكيلي نفسه في هذا الجو الثقافي (وسيطاً)، لنقل، أو ترجمة أسرار الطبيعة (أي روح الطبيعة أو روح المادّة المرئية) وإيصال صورها الى الناس بصورة جديدة، لم يعرفها المجتمع البولوني قبل حلول هذه الثقافات، حرضت على تحليل الشكلية، وماوراء الشكليّة، عبر أجواء التقدم الذي شمل المجتمع

في عموم أنحاء البلاد، والتزمت بنشاط متميز، لتحضير المعارض الدورية، كل سنة أو كل سنتين، حتى اصبحت هذه النظم من التقاليد الفنية المتعارفة عليها في بولونيا، وعلى شكل (ترياليات - وبيناليات محلّية أو عالمية) تستقبلها (كراكوف) أو (وارسو) في أوقات محددّة، لتعرض خلالها منجزات وإبداع فنون الحفر والطباعة في بولونيا وخارجها.

تحدثت في مقالي هذا عن جسور تصل بين منطلقات فن الحداثة البولونية، وبين الفن البولوني المعاصر، مؤكداً على واقعة موضوعية رسم التاريخ الثقافي البولوني، حدودها عبر هذه الجسور، وهي الخصائص المتفرّدة، لفن الحفر والطباعة البولونية، الواقعة بين الحداثة والعاصرة وهي تكتسب بفعل الارث الحضاري، وامتزاجه مع الثقافة القومية تلك الشخصيّة الوطنية البولونية بدون لبس أو تردد.

ولم تستطع التيارات العالمية المعاصرة، والتي دلفت على بولونيا رغم عنفوانها، وجدتّها، أن تعصف بهذه الخصوصية، أو تخلق منها شراذم مبعثرة، تضيع في متاهات العصر، وتقنياته المذهلة.

لقد رسخت اتجاهات الفن البولوني بين الحداثة والمعاصرة، أيديولوجية تشكيلية، تعتمد على أرضية، أكدت انطلاق العمل الفني، في تلازم نموه، مع نمو الوعي الاجتماعي، والاقتصادي والفكري في بولونيا، الأمر الذي وضّح وعمّق مسار الشخصية الغرافيكية البولونية، والعمل الغرافيكي البولوني، بين الحداثة والمعاصرة يعتمد (فكرة) واضحة يقدّم (التكنيك الغرافيكي) لها وعياً ونضوجاً ويرتفع في اخراجها وارتقائها إلى مستوى الفكرة ذاتها، وتقدّم الصور المرفقة لأعمال الحفر والطباعة في هذا المقال، الدليل الواضح، على ذلك الترابط الحتمي بين الفكرة والتقنيّة، عندما أصبحت التقنية فعلاً ليست غرضاً تزينياً، أو زخرفياً، بل وظيفة جمالية وتعبيرية، ارتبطت بأيدولوجية العمل الابداعي، واصبحت خاصة من خواصها، ولازمة من لوازمها، وعبر هذه المسار التشكيلي الايديولوجي التقني، بني الجسد الوطني المحلي في الحفر والطباعة البولونية بين مرحلتي الحداثة والمعاصرة، أي بين بداية القرن العشرين وأواسطه،

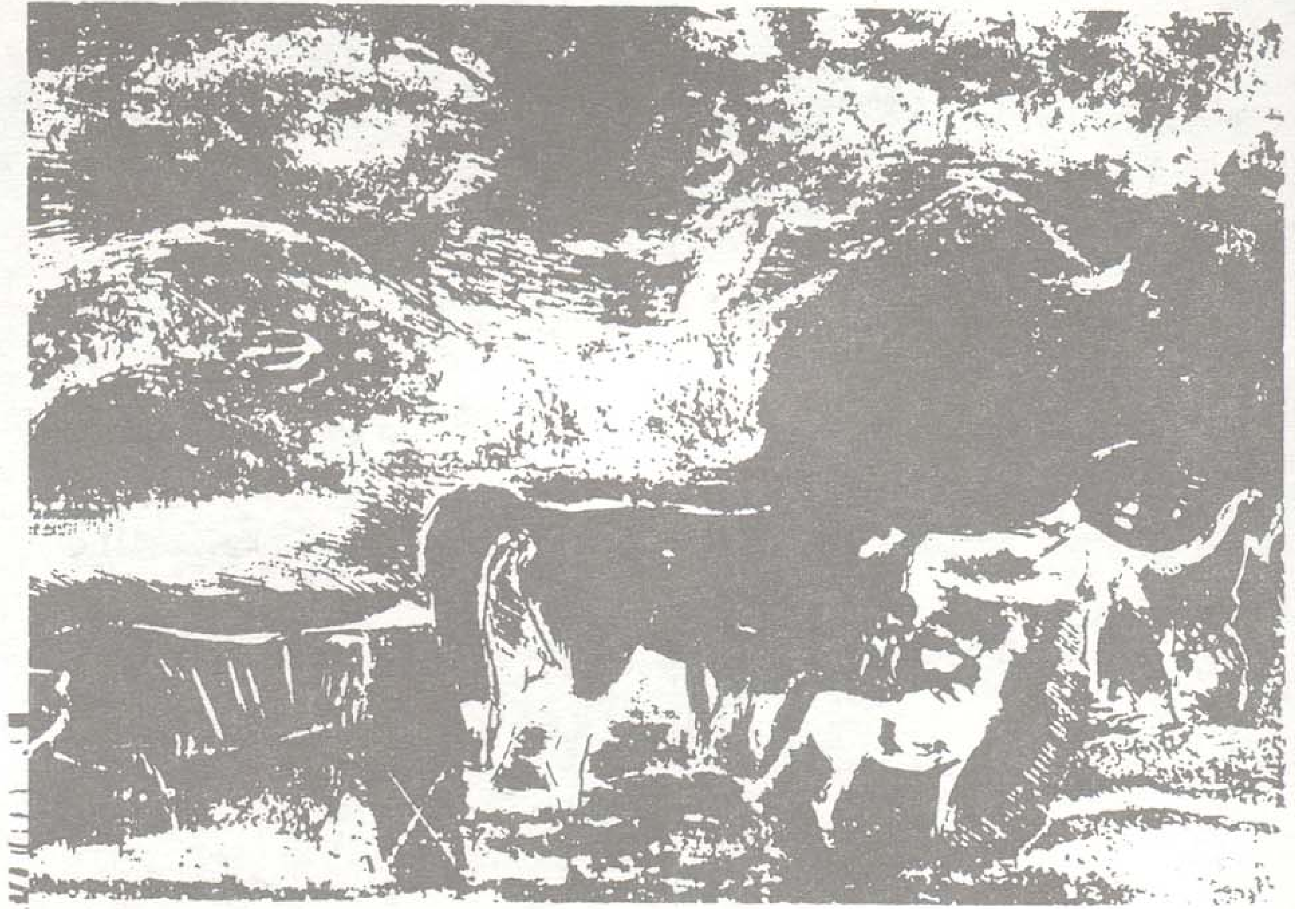


فن الحفر البولوني بين الحداثة والمعاصرة





فن الحفر البولوني بين الحداثة والمعاصرة



وصولاً إلى مرحلة المعاصرة، والتي تتمثل في فن الحفر البولوني في أيامنا هذه.

وزيادة دقة الكلمة التي تصف خصائص العمل المطبوع في (المرحلة بين الحداثة والمعاصرة) البولونية، يمكننا أن نلاحظ حضور عدد من العناصر والرموز التي تغوص في أعماق بنية الأعمال التشكيلية، والتي يمكن ان تضفي خصائص نوعية على (فن الحفر والطباعة) وأهمها:

- وجود تلك الآثار الظاهرة، أو الرمزية، لجغرافية الأرض البولونية، وتاريخها في واقع العمل الابداعي، وترابطها مع الاحداث القومية.
- وجود اتجاه واضح لقراءة الأشكال خارج مظاهرها المادّية المعروفة، بحثاً عن مضامين، ماوراء الشكلية (ميتافيزيقا الشكل)
- وجود تأثيرات تعبيرية واضحة، من خلال ويلات الحروب التي عرفتها بولونيا في الحربين العالميتين.
- وجود اتجاهات رمزية، سواء أكانت رمزية مضمرة، أو باستخدام رموز محددة.
- تتضمن الأعمال الغرافيكية البولونية، في تلك المرحلة «فكرة» طليعية تقف وراء العمل الإبداعي وتسهم التقنية في ايصالها للمتلقي، في أبلغ صورها وتأثيراتها، بحيث تتحول الفكرة مهما كانت مغرقة في الرمز، إلى واقع جديد، محمل بلاغة الصورة وعنفوانها.
- بين الحداثة والمعاصرة في فن الغرافيك البولوني، لم يتجه البولونيون نحو التجريد، وبقيت حرية البحث التشكيلي التي لم تخضع لأي تحديد، حرّة طليقة لكنها وبمحض هذه الحرية ارتبطت بجذورها الثقافية الأصيلة، جذور مرحلة الحداثة (المودورنيزم) التي عرفت قمة نشاطها في التربة الخصبة لبولونيا الفتيّة، وبقيت الشخصية الثقافية البولونية في أوسع وأعمق أبحاثها (الغرافيكية) ومع تمسكها بالحرية متعلقة بجذور (الحداثة) الذي كوّن ثقافة بولونيا الفتية وكأن المميز للشخصية الوطنيّة في فن الحفر والطباعة البولونية.

مراجع البحث:

- مجلة (بولسكا) رقم (288) 8 .(POLSKa) 1978
- مجلة (بروجكت) رقم (29) 2 (Projekt) 1962
- أنّا غرادوفسكا - فن بولونيا اللفتيّة - وارسو - SZTUKA MLODA POLSKA ANMA Gradowska Warszawa 1984
- مجلة (شتوكا) 3\1\74 . SZTUKA

الصِّلات بين فنّ المنسوجات اليدويّة وفنون التصوير الحديثة

د. عبد الكريم فرج

نكاد نقول في اطار اللوحة التشكيلية، أننا وصلنا إلى زمن نشعر فيه أنّ كل شيء قد قيل، وأن كل شيء قد وصل إلى قراره، وبهدف اختراق هذه النتيجة يبحث الفن عن ابتكارات جديدة، كان الملفت فيها أتجاه عدد من الفنانين للكشف عن جوهر دائم العطاء، والاشعاع يزوّد الفن التشكيلي بقدرات مستمرة وجديدة. وجد البعض أنّ مثل هذا الجوهر يمكن استكشافه في (فن المنسوجات اليدوية) خصوصاً في بلاد الشرق، وذلك لاعتماد هذه المنسوجات على جملة من الأسس الروحية، والأصلية القائمة على المعتقدات والأساطير، والاحساسات الغريزية الصافية، ومثل هذا الاتجاه شكلٌ في الغرب خاصة، إتجاهاً وتياراً بحثياً منذ مطلع القرن العشرين، ترك أثره المميّز على الابداع التشكيلي لعدد من الفنانين، أولئك الذين اعتمدوا في تشكيلاتهم على الحس الروحاني للمساحات اللونيّة، وعلى بساطة الألوان وصراحتها والمشيعة بألوان الشمس الزاهية، أو على ملاحقة الفراغات، في السطح المرسوم لاملائها بعناصر الأشكال المبسّطة بعيدة عن إيهامات البعد الثالث، وتعقيدات الطبيعة المرئية وقد توصل بعضهم عبر البحث عن هذه الجوهريّة، إلى استشفاف الرموز التي وجدوها في المنسوجات اليدوية الشرقيّة (والتي صنعتها ايدي فلاحات عاديّات بحسّهن الفطري والغريزي الصادق)، فأبدعن أعمالاً فنية تنطلق في واقعها من البيئة والطبيعة ولكنها تتسم بخاصة رمزيّة في طابعها الشمولي، وحتى يمكن أن نقول عنها أنها ذات خصائص تجريدية واضحة، رغم اشاراتها إلي الواقع والطبيعة بشكل رمزي، أو بايهامات بعيدة الآفاق.

اكتشف هؤلاء خواصاً عميقة جداً في الشرق، ووحدوها معممة ليس في بلد واحد، بل تحمل الخصائص ذاتها المتواجدة في المغرب العربي وبلدان شمال افريقيا، وسورية والعراق وايران والهند وبلاد البنغال (بنغلادش)، وكل البلدان التي سلكوها في ترحالهم نحو الشرق عبر «طريق الحرير».

أثار انتباه الفنانين الغربين في الشرق مسألة العلاقة بين الشكل واللون، أي ذلك الصحو والألق الذي يكتسب الشكل من خلال اللون وشكلت هذه القضيّة محور أبحاثهم واهتمامهم، سيما وأنهم وجدوها أساساً في بنية المنسوجات اليدوية، واستشفوا أنها تتصل بالاعتقادات الروحية عند الشرقيين، وتنم عن حس عفوي وأصيل في الوقت ذاته.

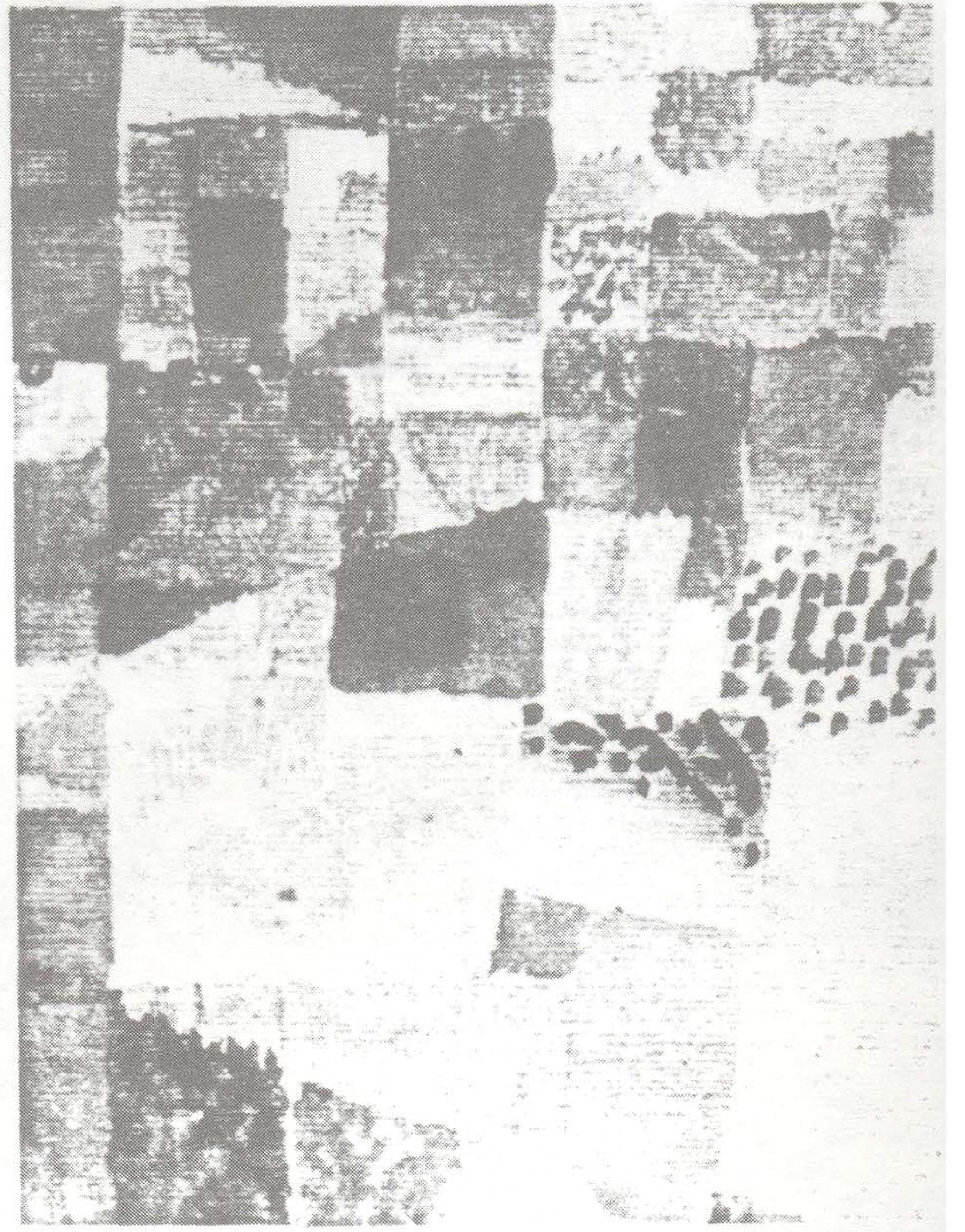
استطاع (بول كلي - وماتيس) وغيرهما، أن ينبّهوا بأعمالهم المتأثرة بفن المنسوجات العربية، والرقاع القماشية الشرقية والإسلامية، إلى وجود صلة حتمية بين فن المنسوجات والفن المعاصر، بمجمله، الصلة تتلخص في ذلك الإحساس بالمجرد والشمولي في العلاقات، وفي الجمال الأصيل، الذي ينم عن خصائص رمزية وسيميولوجية، تنطلق من الحس الجمالي الغريزي الذي يعدّه (وليم روبين) خاصة، مشتركة بين أبناء الجنس البشري، وعندما أبدع (بول كلي - وموندريان وكاندينسكي)، الأشكال المجردة عبر تشكيلاتهم الفنيّة، كانوا متيقّنين أنّ ماقدموه يتصل بالمجردات، بقدر مايتصل بالمعتقدات الروحية، التي منحت الفكر منظوراً شمولياً لفهم الكون، لابل منظوراً توحيدياً في جوهره وأعماقه يتصل بمفاهيم التجريد لامحالة.

اعتقد (موندريان) مثلاً أنّ الحاجة ملحة إلى انبعاث روحي في الغرب الذي سيطرت عليه النزعة المادية، وذلك بدراسة تعاليم الأديان الشرقية القديمة، التي حلّت مشكلة التماذج بين الروح والمادة. ففي لوحة (موندريان) [الصليب الأبيض على أرضيّة بيضاء] ١٩١٨، تأكيد عن طريق المساحات المجرّدة على النقاوة والصفاء، كما أراد الفنان المعمار (لوكوربوزييه) تحويل المنظور المباشر إلي رؤى تجريدية بقصد تنقيتها من التوافه، وعبّر عن ذلك (ببحثه عن المباهج الأساسية عن طريق التجريد).

ويقول (فاساريللي) صاحب نظرية الفن البصري:

[وكان الاكتشاف الحقيق بالنسبة لي هو التعرّف على التجريد عام ١٩٧٤ عندما عرفت أنه يمكن للوّن والشكل أن يعبرا عن العالم بأسره].

وعندما رأى الفنان (كاندينسكي) لوحة [كومة القش] للفنان (مانيه) قال: [ولد في أعماقي أول شك في أهمية الشيء كعنصر ضروري في الرسم]، وقال: [عندما عدت إلي مرسمي مرة فتحت الباب لأجد لوحة متوهجة لم أعرفها من قبل، وبعد أن اقتربت تبيّن لي أنها لوحتي،



بولكلي - موتيف حمامات - تأثير النسيج الشرقي

ماتيس - النافذة المفتوحة - تأثر بروح المنسوجات الشرقية



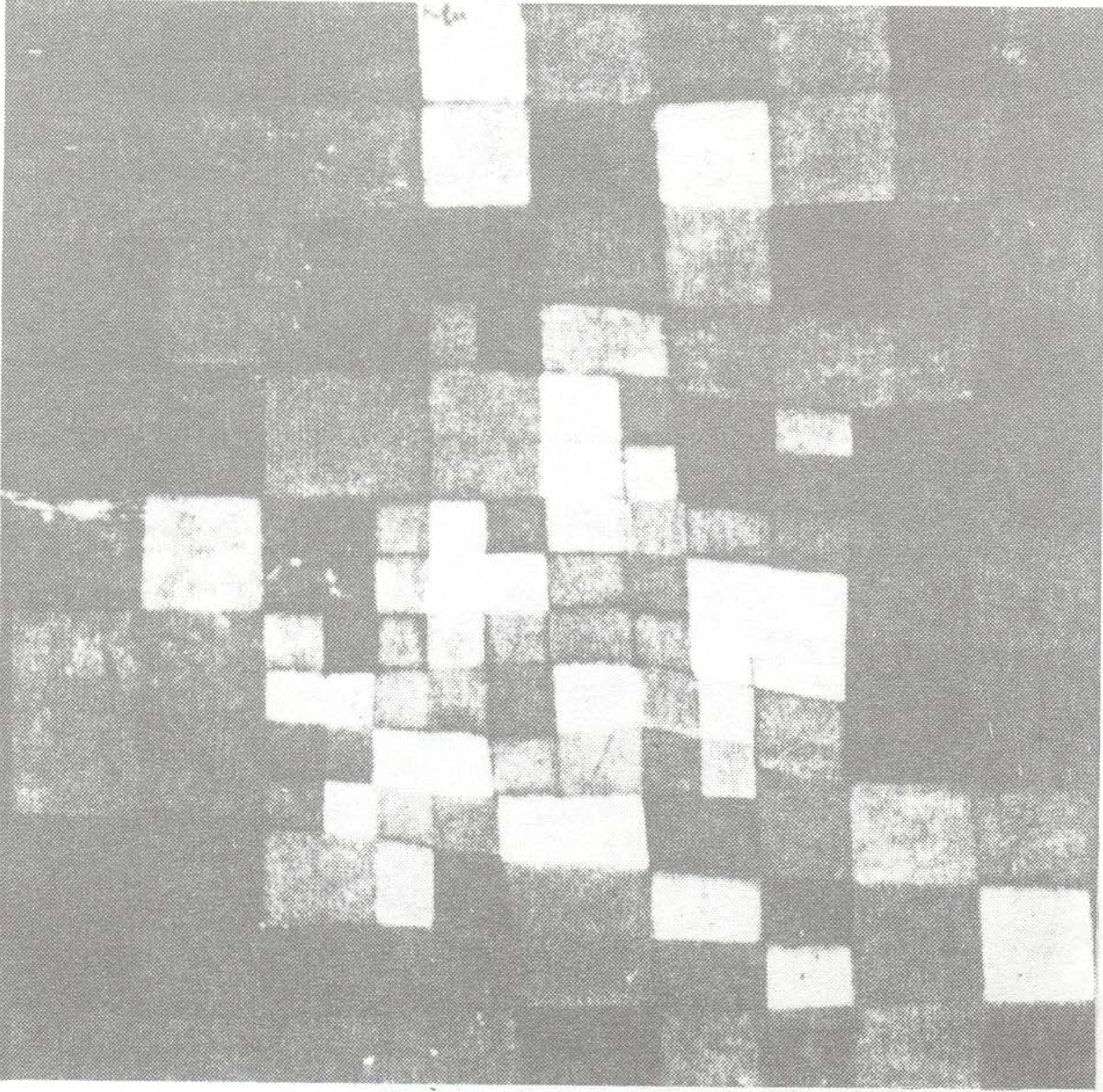
ولكنها مقلوبة، فصار عندي مفهوم جديد للشيئية].

والفنان (ماتيس) الذي تأثر بالأشكال الزخرفية الشرقية في السجاد وبعد أن اطلع على فن المنمنمات الشرقية قال:

[عندما أعمل لاأريد أن أفكر قط، بل أن أشعر وحسب]، إذن كل هؤلاء على حقيقة هامة مفادها، وخلاصتها: «إن فن المنسوجات الشرقية، عبّر عن شخصيته ووجوده عبر تجريدات الأشكال»، وإن هذه التجريدات أنقى وأسمى من كل التجسيدات الأخرى، التي تبقى أسيرة أشيائها، فالجمال المجرد هو (الثمرة التي تضمر كل التطورات والفلسفات في الفن).

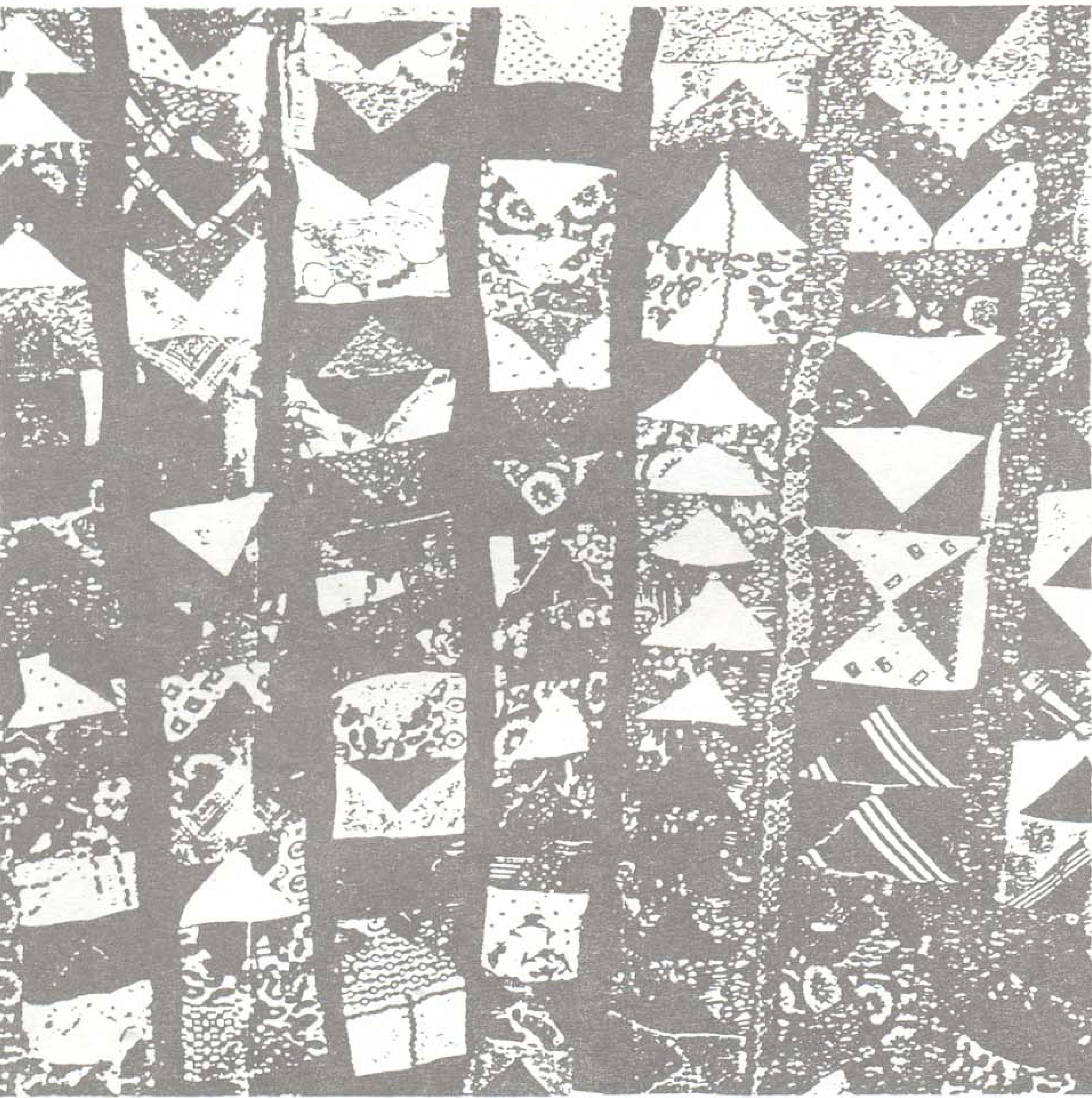
بقي أن نشير عبر ماتوصلنا إليه من تحليلات، وشواهد إلى جملة من الحقائق، فنؤكد في أولها على اختلاف وجوه التجريدية لأن التجريدية تنبعث ثقافة انسانية، وروحية متعددة الخصائص والمشارب، فالتجريدات في الشرق والغرب مبدؤها واحد، ولكنها ليست متشابهة في كل مظاهرها، فقد بقيت تجريدية (موندريان) (بول كلي) و (ماتيس) و (كاندينسكي) وغيرهم متمسكة بذلك النظام [المادي العقلاني] المتزمت، والمتمثل بشكل واضح في الشكل المتقشّف، والتنظيم الحسابي، للأشكال، بينما اتسمت تجريدات الفنان الشرقي، بالمظهر العفوي والإحساس التصويري، والنظام الزخرفي المرح المعتمد، على روحانية ميتافيزيقية، بعيدة الأغوار، كما أنّ التجريدية في الشرق، تشربّت بالفكر الرمزي والأسطوري، الذي ظهر واضحاً في المنسوجات والرقاع القماشية، التي نسجت في بيوت الفلاحين أوزيّنت فيها أرديتهم وأدواتهم الاستعمالية وفيها دلالات التعشق للسعادة، والديمومة، ومقاومة الشرور، وعاديات الطبيعة وغيرها، من التعبيرات السيميولوجية الدائمة الحضور والتأثير.

عدد كبير من الفنانين في الغرب والشرق اعتبروا أنّ الموروث الفني الكبير الذي تمثّل في فن المنسوجات والرقاع القماشية في بلادنا العربية والشرقية جديرة أن تدرس باهتمام، ونستخلص منها



الأزهار - سحر المربع - تأثير شرقي

رقاع قماشية - مجموعة الفنان مصطفى فتحي



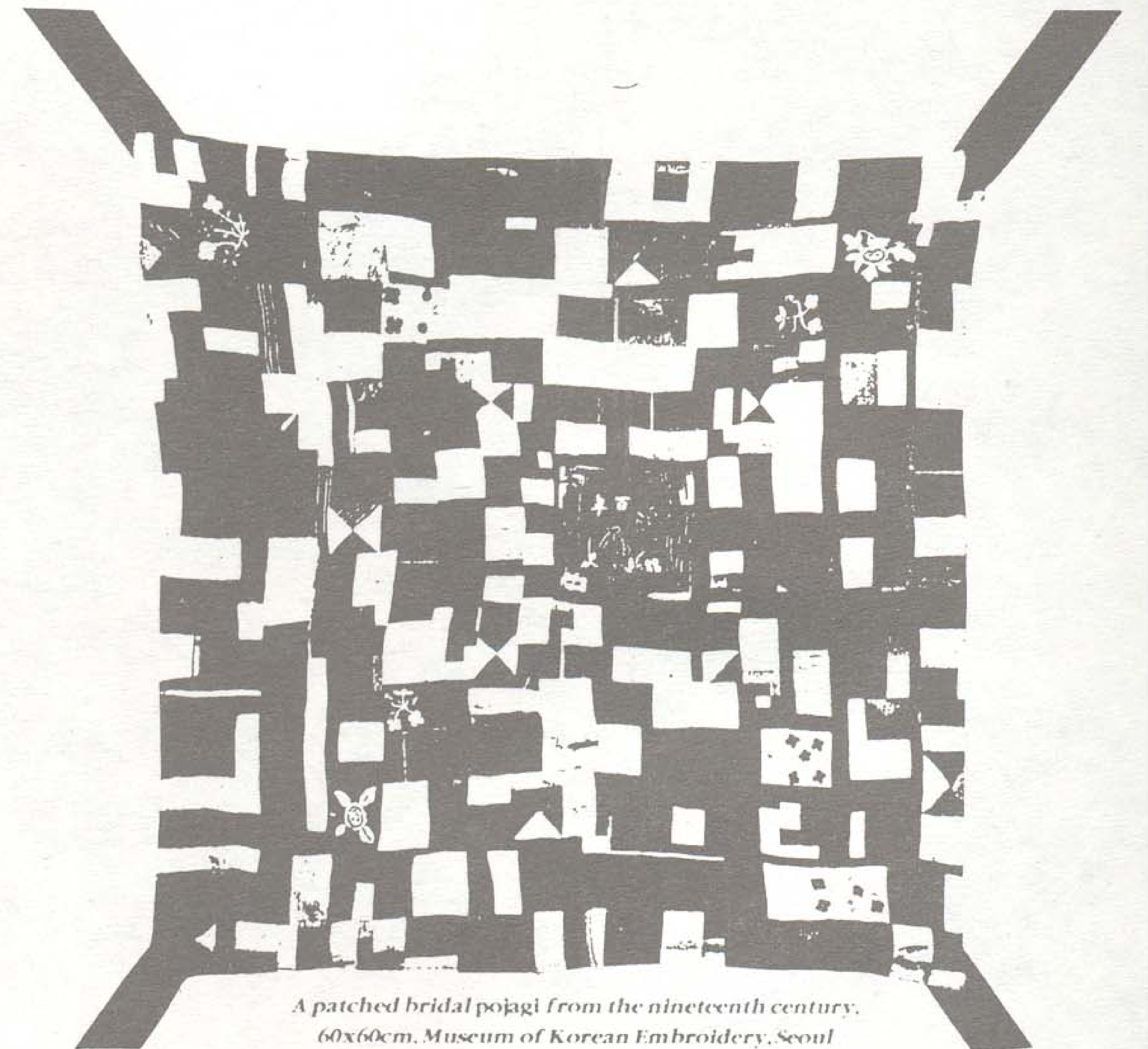
جملة من الحقائق، والنتائج لخلق فن منجذب نحو الحس العفوي والتصويري المشبع بسيمياء الثقافة الشعبيّة النقيّة والصافية بعيداً عن تجسيدات المادة وريائها.

إنّ الفن التشكيلي المعاصر المستلهم من التراث يفتح باب للحوار المفتوح والمستمر بين الموروث



رقاع قماشية - الفنان عبد الكريم فرج - سورية ١٩٩٧

نسيج شرقي من القرن التاسع عشر - رقاع قماشية



والحاضر، بين نور العالم البعيد واشعاع هذا العالم. ويترافق البحث مع مجموعة من الصور كأمثلة على الأعمال التشكيلية المعاصرة نطرح فيها نماذج من أعمال الفنانين الغربيين والشرقيين الذين اعتمدوا على هذا المنهج البحثي، اضافة إلى تجارب متعددة اعتمدت في تقنيتها وفكرها على استلهام التصوير عبر فن المنسوجات اليدوية في بلادنا.

مراجع البحث:

١ - منشورات بينالي الفن الأسيوي الثامن.
بنغلادش - داكا ١٩٩٧.

٢ - Jean Meile
Matisse.
London ١٩٦٧

٣ - بول كلي
Magiczne Kwadraty

٤ - (Joseph - Muller)
Klee - Warszaw ١٩٧٦

٥ - بيير جيرو (علم الاشارة - السيميولوجيا)
ترجمة: منذر عياش
دمشق - ١٩٨٨

٦ - مجلة بناة الأجيال - العدد الخامس والعشرون
كانون الثاني - ١٩٩٨

٧ - آلان باوينس (الفن الأوربي الحديث)
ترجمة: فخري خليل
عمان - ١٩٩٤

٨ - كاتلوك حول الفن الكوري - ١٩٩٥. كوريا.